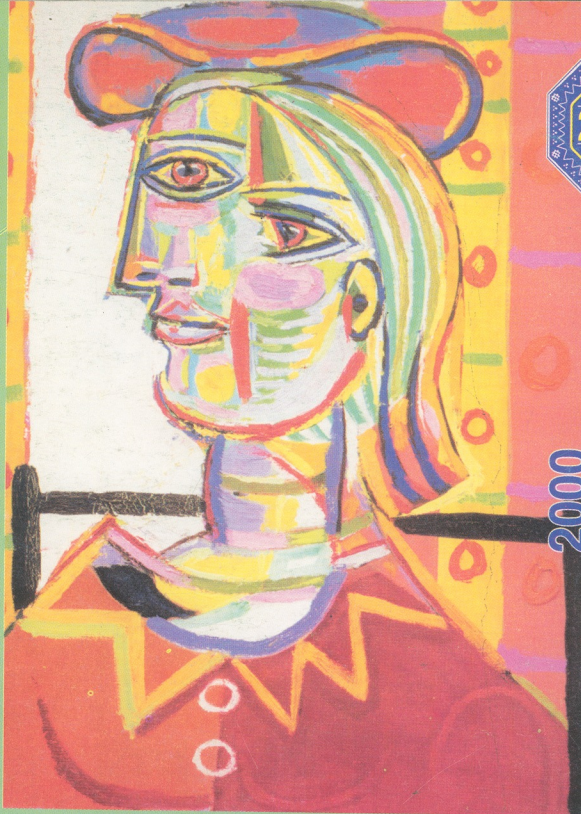


جان بول سارتر

أمهات الكتب



2000

مهرجان القراءة للجميع



ما الأدب ؟

الهيئة المصرية
العامة للكتاب



ما الأدب؟

اسم العمل الفني : امرأة ترتدى قبعة ١٩٣٧ التقنية : زيت على تول
مقاس العمل : ٦١ × ٥٠ سم ملكية خاصة

بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣)

فنان مصور أسباني، عرف بأنه أعظم المصورين المعاصرين، وأغزهم نتاجاً وقيمة، فهو لا يبحث عن موضوعات أو معنى أو مضمون، وإنما يجد كل شيء بسهولة، فهو صاحب عقلية قوية وذهنية صافية متوقدة، يعتمد في تصميماته على التنظيم الهندسي للأشكال المجردة والتكعيبية(*)، وهو سريع التغير، ينتقل من أسلوب لأسلوب بحثاً عن كل ما هو جديد ومباغت، حتى أنه صمم الديكورات للمسرح، وعمل في الحفر والنحت والخزف ورسوم الأطفال.

محمود الهندى

ما الأدب؟

تأليف: جان پول سارتر

ترجمة وتقديم: د. محمد غنيمي هلال

إعداد وتحرير: د. سمير سرحان

د. محمد عناني



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٠ مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(أمهات الكتب)

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة الإدارة المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ: هيئة الكتاب

ما الأدب ؟

تأليف: جان بول سارتر

ترجمة وتقديم: د. محمد غنيمي هلال

الغلاف

والإشراف الفني:

الفنان: محمود الهندي

المشرف العام :

د. سمير سرحان

على سبيل التقديم

«كتاب لكل مواطن ومكتبة لكل أسرة، تلك الصيحة التي أطلقها المواطن المصرية النبيلة «سوزان مبارك» في مشروعها الرائع «مهرجان القراءة للجميع ومكتبة الأسرة، والذي فجر ينابيع الرغبة الجارفة للثقافة والمعرفة لشعب مصر الذي كانت الثقافة والابداع محور حياته منذ فجر التاريخ.

وفي مناسبة مرور عشر سنوات على انطلاق المشروع الثقافي الكبير وسبع سنوات من بدء مكتبة الأسرة التي أصدرت في سنواتها الست السابقة (١٧٠٠، عنواناً في حوالى (٣٠، مليون نسخة لاقت نجاحاً وإقبالاً جماهيرياً منقطع النظير بمعدلات وصلت إلى (٣٠٠، ألف نسخة من بعض إصداراتها.

وتنطلق مكتبة الأسرة هذا العام إلى آفاق الموسوعات الكبرى فتبدأ بإصدار موسوعة «مصر القديمة، للعلامة الاثرى الكبير «سليم حسن» فى (١٦، جزءاً إلى جانب السلاسل الراسخة «الابداعية والفكرية والعلمية والروائع وامهات الكتب والدينية والشباب، لتحاول أن تحقق ذلك الحلم النبيل الذى تقوده السيدة: سوزان مبارك نحو مصر الأعظم والأجمل.

د. سمير سرخا

تصدير

جان بول سارتر من أعلام الأدب والفلسفة فى القرن العشرين ، ولا يقتصر تأثيره على ما نادى به من مذهب الوجودية أو الالتزام ، بل يتعداه إلى ما كتبه من أدب ذى طابع خاص أثر فى الأجيال التالية . وما يزال يؤثر فى تفكيرنا النقدى سواء كنا نقبله أو نرفضه ، والكتاب الذى تقدمه مكتبة الأسرة اليوم بعنوان ما الأدب ؟ يتضمن ثلاثة فصول من الأربعة التى ترجمها الدكتور محمد غنيمى هلال - رحمه الله - فى مطلع الستينيات ونشره بالعنوان نفسه ، وقد حرصت مكتبة الأسرة على تقديم النص كاملاً ، شاملاً لتعليقات المترجم وحواشيه وملاحظاته ، وسوف يدهش القارئ حين يطلع على الجهد الجبار الذى بذله الدكتور هلال فى الترجمة والتعليق ، فالكتاب ذخيرة لا غنى عنها ، حين دون حواش فما بالك به مزيلاً بالهوامش الشارحة المفسرة ، ومهدداً له فى كل فصل بالنقاط المهمة المرتبة ترتيباً رائعاً ؟ إن كتاب ما الأدب من أمهات الكتب التى لا غنى لكل طامح فى العمل بالنقد أو بالأدب من درسه والرجوع إليه .

والله من وراء القصد ،

من مقدمة المترجم

كانت ترجمة هذا الكتاب أول ترجمة قمت بها عقب عودتي من بعثتي الدراسية بفرنسا عام ١٩٥٢ ، وقد قصدت بهذه الترجمة أن أسد نقصاً في مجال النقد الأدبي ، وأن أقدم لقراء العربية أهم نص في أدب الالتزام أو أدب المواقف ، وهو الذي يكثر التجنى عليه والخلط في فهمه حتى بين جمهور المتخصصين في النقد الأدبي . وأدب الالتزام ، على نحو ما يشرحه المؤلف في هذا الكتاب ، يمثل - في أسسه العامة - الاتجاه الغالب على النقد العالمي في العالم الغربي ، حتى عند غير الوجوديين ، كما يتضح من استشهاد المؤلف بأدب كبار الكتاب المعاصرين في أوروبا وأمريكا ، وإن يكن المؤلف قد انفرد بتوضيح فلسفة الالتزام وجلاء معالمها الفنية وحدودها الاجتماعية ، على نحو لم يجاره فيه أحد ممن أقرأوا مسئولية النثر وحرية معاً ، وهما ركنا الالتزام الأساسيان .

ويتضح مما ذكرت أنني لا ألزم بمذهب أدبي أو فلسفي ، وجودي أو غير وجودي . أو كلماً جذاً دارس في الوقوف على حقائق الأمور والكشف عن مختلف التيارات الفكرية ، كان لابد أن يتمي إلى الاتجاهات التي

يجلوها والمذاهب التى يدرسها والحقائق التى يحرص على تعرفها ؟ أو يتحتم على من يحرص على معرفة مذهب أو جلالة للناس أن ينحصر فى نطاقه ، كى ينظر إليه من داخله ، ويصدر عليه أحكاماً ذاتية ؟ ولو كان الامر كذلك لاستهدف هذا النوع من الدراسة لخطر التشيع والتعصب . وإذن ، يستبهم معنى المذاهب كلها ، لأن كلاً منها سيظل حائراً بين معسكرين من الدارسين الذاتيين : مؤيدين أو معارضين . وهذا مزعم واضح البطلان ، ما كان لنا أن ننبه عليه ، لولا أنه يتردد على السنة الدخلاء على الثقافة ، وعلى النقد الأدبى ، ممن هم فى واقع الامر آفة الدراسة الجادة . ولكنه مزعم له خطورته البالغة التى لا يعدلها إلا الانتقاص من دراسة المذاهب الأدبية جميعاً بتعلات واهية مختلفة لا تصدر إلا عن فئتين : المتوانين المتخلفين الذين يهونون من قيمة كل ما لا يعرفون ، ثم سيئى النية من المعوقين .

ونؤمن بأننا إذا أردنا أن نوثق الصلة بين أدبنا القومى وواقع حياتنا الفكرية والاجتماعية ، وأن يقوم أدبنا الحديث برسالة إنسانية محددة بمطالبنا الوطنية والقومية ، وأن تنهض دراساتنا فى الأدب والنقد ، لتساير - بعد طول تخلف - نظيرتها فى الآداب العالمية ، إذا أردنا تحقيق ذلك كله وما يتصل به من مقاصد الدراسات الجادة ، فلا بد من دعم وعينا الأدبى بدراسة المذاهب الأدبية فى دأب وصبر وتعمق ، لعله يتيسر لنا فى وقت قريب أن نخلق فى أدبنا ونقدنا اتجاهاً عاماً جمالياً وفلسفياً به نربط

وعينا الإنسانى والقومى بوعينا الأدبى الناضج المكتمل ، وهذا هو ما نقصده بالمذهب ، فى معناه الصحيح المثمر .

والكتاب الذى نقدم ترجمته للقراء اليوم من أهم النصوص التى تساعد على تحقيق هذه الغايات .

والكتاب الذى نقدمه للقراء هو ما كتبه المؤلف بعنوان : « ما الأدب ؟ » ويشمل الجزء الأكبر من المجلد الثانى من كتاب سارتر الذى عنوانه : « مواقف » والذى ظهر فى مجلدات ثلاثة . وهذا الجزء الذى ترجمناه أربعة فصول ومقدمة قصيرة ، على نحو ما عرضنا فى الترجمة . وهو مسبق - فى المجلد الثانى من الكتاب المشار إليه - بمقالتين ، أولاهما تقديم المؤلف لمجلة « العصور الحديثة » ؛ والثانية عنوانها « تأميم الأدب » . ولم نترجم هنا المقالة الأولى ولا الثانية لأنهما لا يدخلان فيما وضع له المؤلف عنوان : « ما الأدب ؟ » ؛ وهو الجزء الذى اقتصرنا على ترجمته ؛ ثم لأن المقالة الثانية ترجمت ، من قبل ، إلى اللغة العربية ؛ على أننا ذكرنا منها فى تعليقاتنا ما يتصل بدراسة المؤلف فى تعريفه لمعنى الكتابة ، وهو موضوع الفصل الأول من هذه الدراسة .

وقد رأينا أن نقدم لكل فصل بذكر نقاطه العامة ، لنعين القارئ على تتبع أفكار المؤلف فى جملتها ، ووضعنا هذه النقاط فى صدر كل فصل بحروف تخالف حروف ترجمة النص .

وحرصنا على أن نشرح ، فى إيجاز ، أفكار المؤلف الفلسفية والأدبية ، وإشارته التاريخية ، ونعلق على ما ذكره من القصص أو الكتب والمؤلفين والشخصيات الأدبية ، بما يساعد القارئ على فهم ما يريده المؤلف منها .

وقد ذكرنا شروحنا فى هوامش الصفحات ، بأرقام موضوعة بين أقواس دائرية ؛ فى حين أشرنا إلى شروح المؤلف بأرقام بين علامات مستطيلة ، وذكرناها فى آخر الفصول كما هى فى الأصل ، وعلقنا كذلك على هذه الشروح بما ييسر فهمها .

والخير أردنا ، للنقد وطلابه ، وللعلم وأهله ، وفى سبيله بذلنا ما بذلنا من جهد ، وعلى الله قصد السبيل ،

محمد غنيمى هلال

مقدمة المؤلف

كتب شاب أحقق يقول عنى : « إذا كنت تريد أن تلتزم ، فماذا تنتظر كى تنضم إلى الحزب الشيوعى ؟ » . ويقول كاتب كبير التزم فى أدبه أحياناً كثيرة ، ولم يلتزم كذلك فى أكثر الأحيان ، ولكنه نسى طابع إنتاجه : « شر الفنانين أكثرهم التزاماً ، انظر مثلاً الرسامين السوفيتيين » . ويشكو منى ناقد شيخ ؛ هامساً : « إنما تريد اغتيال الأدب ؛ ففى مجلتكم ^(١) يتبدى ، فى وقاحة احتقار فنون القول والكتابة » . ومن ذوى العقول الدنيا من سمانى : الرأس العنيد ، وواضح أن هذه أقذع شتيمة لديه ؛ ويلومنى أنى لا أهتم بالخلود ^(٢) فى

(١) هى مجلة العصور الحديثة Les Temps Modernes ، وقد قدمها سارتر للقراء بمقال نشره بعد ذلك فى أول الجزء الثانى من كتابه : « مواقف » . وهذا المقال ليس جزءاً من موضوع « ما الأدب ؟ » كما أشرنا إلى ذلك فى مقدمتنا .

(٢) سيتضح للقارئ أن أدب الالتزام لا يريد من الكتاب أن يتنصلوا من التبعية فى مواجهة مسائل عصرهم بالحديث فى مبادئ عامة لا ترتبط بوعى العصر ومشكلاته المحددة كل التحديد ، تعلقاً بأنهم ينشدون الخلود لأدبهم ، وظناً منهم أن التعمق فى وعى العصر الذى يعيشون فيه يجعل أدبهم موقوتاً ، يموت بانتهاى المسائل الموقوتة =

الأدب مؤلف نال منه الجهد فى النهوض بأدبه من حرب لحرب ، ويشير اسمه أحياناً بين الشيوخ ذكريات رخوة ؛ وهو يعرف ، والحمد لله ، عدداً من الفضلاء أملمهم الأكبر هو الخلود . وخطئى فى نظر صحفى أمريكى مغمور هو أنى لم أقرأ قط « برجسون »^(٣) ولا « فرويد »^(٤) . أما « فلوير » الذى لم يلتزم فى أدبه ، فيبدو لهذا الصحفى أنه يتسلط على تسلط تأنيب الضمير . ويتغامز بعض الخبثاء قائلين : « وما تقول فى الشعر ؟ والرسم ؟ والموسيقا ؟ أتريد أن تجعلها كذلك ملتزمة ؟ » ويتساءل بعض ذوى العقول الجذلة : « إلام هذه الدعوة ؟ أ إلى الأدب

= المعاصرة التى اتخذها أدبهم موضوعاً له وسيدحض المؤلف هذه الحجج فى مواضع كثيرة من الكتاب ، وبخاصة فى الفصل الثالث .

(٣) Henri Louis Bergson (١٨٥٩-١٩٤١) فيلسوف فرنسى يعتمد فى فلسفته على الحدس المبني على معطيات الشعور ، فى استقلال فكرتى الزمان والمكان . ومن أهم كتبه فى ذلك : « رسالة فى المعطيات المباشرة للشعور » ، و « التطور الخالق » ؛ وهو فى نفس الوقت لا يحقر شأن التفكير ؛ وقد انتهى أخيراً إلى الاعتراف بالديانات والقوى الروحية وأثرها فى المجتمع ، ومن كتبه فى ذلك : « مصدرا الخلق والدين » .

(٤) سيجموند فرويد ، العالم النفسى (١٨٥٦-١٩٣٩) ، أول من تحدث علمياً وتجريبياً عن عالم اللا شعور ، وأثر ببحوثه فى النقد الأدبى الحديث ، وفى نشأة المذهب السيرىالى الذى سيناقشه المؤلف بخاصة فى الفصل الأخير من هذا الكتاب ، كما كان لاكتشافه أثر فى فلسفة الإحياء عند المتأخرين من الرمزيين .

الملتزم ؟ إذن هذه هى الواقعية الاشتراكية القديمة ، إن لم تكن تجديداً فى النزعة الشعبية^(١) ، على نحو أعنف .

كم من حماقات !! ذلك أنهم يقرءون مسرعين دون أن يتدبروا ، ويحكمون قبل أن يتثبتوا . وإذن ، لنبدأ من جديد . وليس فى الأمر مسلاة ، لا لى ولكم ؛ ولكن علينا أن نُسَبِّرَ غُورَ المسألة . وما دام النقد يدينونى باسم الأدب ، دون أن يقولوا أبداً ما يفهمونه من مدلوله ، فخير ما نجيبهم به أن نبحث فى الكتابة بدون مزاعم ، متسائلين : ما الكتابة ؟ لماذا نكتب ؟ ولماذا ؟ وحقاً يبدو أن هذا هو ما لم يسأل قطّ إنسان نفسه عنه .

(١) Le populisme أو النزعة الشعبية ، مذهب أدبى صغير ، ظهر فى فرنسا حوالى عام ١٩٢٩ ، كان رد فعل ضد أدب الأسلوبيين الخاص ، وضد أدب القلق الذاتى . وقد رأى أصحاب هذه النزعة أن يعنوا فى أدبهم - وبخاصة فى قصصهم - بوصف صغار الناس ، فى شئون حياتهم اليومية ، ويختارون شخصياتهم الأدبية من القرويين وسكان الأقاليم يعارضون بذلك غيرهم من معاصريهم الذين كانوا يفضلوا تصوير الشخصيات الباريسية فى أدبهم . ويغلب على قصصهم طابع الحزن ، وشخصيات هذه القصص سلبية ، تتعرض لظلم لا تستطيع الخلاص منه . ولهذا الطابع الحزين لم تلق قصصهم رواجاً لدى سواد الشعب الذى أرادوا أن يتوجهوا إليه . ومن أشهر كتابهم « ليون ليمنويه » و « أوجين دابى » ومن أشهر شعرائهم « لابراشيري » . وليست النزعة الشعبية جديدة إلا من حيث اتخاذها مبدأ ومذهباً لدى هؤلاء الكتاب والشعراء على نحو ما اشرنا .

الفصل الأول

ما معنى الكتابة ؟

نقاط الفصل الأول

[الرسم والنحت والموسيقا لا يمكن أن تكون ملتزمة كالأدب ، إذ لا يحال برسيمها وأشكالها وأنغامها على مدلول آخر كما هي حال الأدب - المعانى لا ترسم ولا توضع فى الحان ، على حين ينحصر جهد الكاتب فى الإعراب عن المعانى - ميدان المعانى هو الشر ، فالشعر كالرسم والنحت والموسيقا لا يقبل الالتزام - البحث عن الحقيقة لا يتم إلا باستخدام اللغة أداة ، وليس هذا شأن الشاعر ، إذ الكلمات لديه عوالم صغيرة يخدمها بدل أن يستخدمها - الشر طريقة من طرائق الفكر ، ولحظة من لحظات العمل ، وهو العمل عن طريق كشف الموقف حالاً لتجاوزه مستقبلاً - رسالة الكاتب هى الكشف عن المواقف بحيث لا يستطيع إنسان « بعد ذلك أن يزعم لنفسه مخرجاً من التبعة » - ولا يقلل هذا الكشف من قيمة الطريقة الفنية للكتابة على أن يكون الأسلوب الفنى غير ملحوظ . فالجمال فيه قوة دمة تعمل عملها عن طريق الإيحاء - بطلان نظرية الفن للفن وتناقض أصحابها مع أنفسهم - حملة « سارتر » على النقاد الذين يقتصرون على التحليل النفسى للكاتب للكشف عن اللاشعور فى أدبه ، أو عن الفكرة العامة غير المرتبطة بموقف خاص - سخرية « سارتر » من هؤلاء النقاد لحصرهم قيمة الأدب فى نواحيه الفنية للداتها ، ونفيهم أن يكون للأدب تأثير أو هدف - الوجهة العامة للوجوديين فى تقديمهم] .

كلا ؛ لا نريد للرسم ولا للنحت والموسيقى أن تكون ملتزمة ، أو بالأحرى لا تفرض على هذه الفنون أن تكون على قدم المساواة مع الأدب فى الالتزام . ولم نرمى إلى ذلك ؟ أو حينما كان يدلى كاتب فى سابق العصور بفكرة فى مهنته كانوا يطالبونه بتطبيقها على الفنون الأخرى ؟ . ولكن عادة التكلم عن الرسم استهوت عوام الموسيقيين والأدباء ، كما استهوت عادة التكلم عن الأدب عوام الرسامين ، كأن ليس فى الواقع إلا فن واحد لا فرق فى التعبير عنه بلغة أو بأخرى من لغات الفن ؛ كما تبين كل صفة من صفات الجوهر ^(١) - فى رأى سبينوزا - عن الجوهر نفسه على سواء . حقاً قد ترجع المواهب الفنية كلها إلى نوع من الاستعداد لا يختلف فى أصله ، وإنما تحدده - فيما بعد - أحوال المرء وتربيته وصلته بعالمه . ولاشك كذلك فى أن الفنون فى عصر واحد قد تتبادل فيما بينها التأثير ، وقد تؤثر فيها نفس العوامل الاجتماعية . ولكن على من يريدون أن يشهروا بنظرية أدبية ، بحجة أنها لا تنطبق على الموسيقى ، أن يبرهنوا - أولاً - على أن الفنون متناظرة فيما بينها . ومثل هذا التناظر لا وجود له . وليست التفرقة بين الأدب والموسيقى أو بين الأدب والرسم تفرقة فى الشكل فحسب ، بل فى المادة أيضاً ؛ فعملُ أساسه الألوان أو الأصوات غيرُ عمل آخر مادته الكلمات . فليست الأنغام

(١) Substance : هو واجب الوجود لذاته ، الذى يقوم بنفسه ، ولا حاجة له فى وجوده إلى ما سواه ، وبعبارة أخرى هو الله . وهو المعنى المراد هنا .

والألوان والأشكال بعلامات ذات مدلول ، إذ لا يحال بها على شيء آخر خارج عنها . من المسلم به طبعاً أنه يستحيل أن نحصرها في دائرتها . فمثلاً فكرة الصوت خالصاً تجريدٌ محض . وقد أوضح « مرلو بونتي » M. Ponti ^(١) - في دراسته لظواهر الإدراك *Phénoménologie de la* Perception - ألا وجود لصفة أو إحساس مجردين تجريداً يخليهما من أي معنى . ولكن ما يفهم منهما من معنى ضئيل غامض - كطرب خفيف أو حزن غير عميق - يظل يلزمهما ويحوم حولهما كضباب القيقظ ، وهذا المعنى الضئيل هو اللون أو الصوت . من ذا الذي يستطيع أن ينكر تلازم تمييز التفاح الأخضر ومذاقه المز ؟ ألا يدخل في باب الإطناب تعبيرنا : « المذاق المز في التفاح الأخضر » ؟ إذ كل ما هنالك أحمر أو أخضر وكفى . وهذه أشياء توجد بنفسها ^(٢) . نعم قد استطاع - اصطلاحاً - عدُّ هذه الأشياء رموزاً لمعان أخرى . وبهذا الاعتبار يُتحدَّث عن لغة الأزهار ؛ ولكن إذا فهمتُ ، عرفاً ، من الورود البيض أنها رمز « الوفاء » ، فذلك لأنني لم أعد أحسبها وروداً ، بل اخترقتها نظري رامياً من ورائها إلى ذلك المعنى التجريدي . إنني أنساها ولا أحفل بغزارتها

(١) فيلسوف وجود فرنسي معاصر ، أستاذ بالسربون .

(٢) يقصد إلى أن كلمة : « تفاح أخضر » كافية للدلالة على تفاح مز أي حلو حامض ، كما أن : « تفاح أحمر » دال على تفاح حلو ، فهنا اللون له معنى آخر ، ولكنه معنى ضئيل ملازم للون يفهم من مجرد ذكره .

المتوثبة كالزبد ولا بعرفها المستوفز ؛ إننى لم أعرها انتباهاً . ومعنى هذا أنى لم أسلك حياها مسلك فنان : ذلك أن الفنان يعد اللون وطاقة الزهر ورنين الملعقة فى الصحنون أشياء فى ذاتها وفى أعلى درجات وجودها . ويتأمل فى صفات اللون أو الشكل ، ويطيل فيها التأمل مبهوراً بجمالها ، وينقل على لوحته ذلك اللون الموضوعى نفسه ؛ وكل ما يعتره من تغير هو أنه جعل منه موضوعاً خيالياً . فالفنان ، إذن ، أبعد ما يكون عن عد الألوان والأصوات لغة من اللغات [١] .

وما يقال عن عناصر الخلق [٢] الفنى يقال كذلك عن مزجها بعضها مع بعض . فلا يقصد الرسام إلى وضع علامات على لوحته ، بل يقصد إلى خلق شىء من الأشياء . فإذا مزج الأحمر والأصفر والأخضر فليس هناك من سبب لكى يكون لمجموع هذه الألوان معنى محدد ، أى أن يحال بها اصطلاحاً على موضوع آخر . ولاشك فى أن هذا المزيج تغمره روح هو الآخر ؛ وما دامت هناك دواع ، ولو خفية ، بها يفضل الرسام اللون الأصفر على البنفسجى ، أمكن أن يقال إن هذه الموضوعات التى ابتدعها على هذا النحو تعكس ميوله الخفية ؛ ولكنها لا تعبر عن غضبه أو ضيق صدره أو سروره كما تعبر الكلمات أو ملامح الوجه ، على الرغم من أنها مغمورة بتلك المشاعر . وتختلط على الأفهام مشاعر الفنان ويغمض معناها حين تصب فى قوالب من الأصباغ التى كان لها من قبل ما يشبه المعنى ، فلا يستطيع إنسان أن يتعرفها حق التعرف . ففى لوحة

« الجدلجلة » ^(١) ترك الفنان الإيطالى « تنتورتو » ^(٢) مزقة صفراء فى السماء فوق الجبل ، ولم يختتر هذه المزقة لكى يدل بها على ضيق النفس ، ولا ليثير بها هذا الشعور ؛ فالمزقة نفسها ضيقٌ وسماء صفراء فى وقت معاً . إنها ليست سماء الضيق ، ولا سماء ضائقة ، ولكنها ضيق مجسم فى شىء ، وممثل فى مزقة صفراء من السماء التى طغت عليها الصفات الخاصة بالأشياء ، واصطبغت بها ، فصار لها من الكثافة والامتداد ، ومن الثبوت الذى لا وعى له ، ومن الكيان المستقل ، ومن العلاقات الأخرى التى لا حصر لها ، ما به تشارك الأشياء الأخرى ؛ أى لم يعد هناك من سبيل إلى قراءة المعنى الذى أراده الفنان منها . فما أشبهها بمجهود كبير ضخم عجز عن بلوغ مداه ، فضّل بين السماء والأرض ، إذ كانت غايته استيحاء السماء والأرض عن أسرار تمنعهما طبيعتهما من الإعراب عنها .

وكذلك دلالة الألحان - إذا جار لنا أن نسميها دلالة - ليست شيئاً خارجاً عن الألحان نفسها ، فهى فى هذه مغايرةٌ للأفكار التى يستطاع الإعراب عنها بطرق كثيرة على سواء . سمّ هذه الألحان - إذا شئت - مَرِحَة أو حزينة ، ولكنها ستبقى فوق أو دون كل ما نستطيع أن نقوله

(١) الجبل الذى صلب عليه المسيح .

(٢) Tintoretto رسام إيطالى (١٥١٨-١٥٩٤) له لوحات كثيرة دينية وتاريخية تمتاز بالوانها العجيبة وحميها الدينية .

عنها . وليس ذلك لأن عواطف الفنان أغنى وأخصب من الألحان ، بل لأن تلك العواطف ، التى ربما كانت أصلاً لما اخترع من موضوع ، حين ظهرت فى صورة ألحان ، اعترها تغييرٌ فى جوهرها وتبدل فى قيمها . فصبيحة الألم تدل على الألم الذى أثارها ، ولكن لحن الألم هو الألم نفسه وشيء آخر غير الألم . فلم تعد الألحان رمزاً يحال بها على الألم ، ولكنها صارت شيئاً من الأشياء . فإذا قلت : وما تقول فى الرسام إذا صنع منزلاً ؟ أجبت : هذا حق ، إنه فى الواقع يقوم بعمل منزل ، أى يخلق فى لوحته منزلاً خيالياً لا علامة تدل على منزل . وبذا يظل فى المنزل الذى يخلقه الإبهام كله بالإضافة إلى المنازل الحقيقية . يستطيع الكاتب أن يقودك إلى ما يريد ، وإذا وصف لك كوخاً أمكنه أن يطلعك منه على رمز للظلم الاجتماعى ، وأن يثير بذلك حميتك ؛ أما الرسام فأبكم ، فهو يقدم لك كوخاً فحسب ؛ ولك حرية تأويله بما تشاء . ولن يكون هذا الكوخ رمزاً للبؤس ، لأنه - لكى يكون رمزاً - يجب أن يكون علامة لها مدلولها ، فى حين هو فى الواقع شيء من الأشياء . والغمر من الرسامين هو الذى يُقدِّم ما يمثل النماذج الإنسانية ، فيرسم نموذج العربى والطفل والمرأة ؛ لكن الرسام الماهر يعلم أن النموذج الذى يقدمه للعربى أو للعالم لا وجود له ، لا فى الحقيقة ولا فى لوحته ، فهو لذلك يقدم أحد العمال ، أى عاملاً خاصاً معيناً . وماذا ترى فى العامل ؟ ما لا حصر له من أشياء متناقضة ، فعلى لوحته اختلطت عن

العامل كل الأفكار وكل العواطف ، وذاب بعضها فى بعض ذوباً عميقاً لا تفرقة فيه ؛ ولك أن تختار منها بعد ذلك ما تشاء . وقد قصد أحياناً بعض الخيرين من الرسامين إلى إثارة شعورنا ، فرسموا صفوفاً من العمال يتقاضون أجورهم فوق الثلج ، أو أبرزوا الوجوه الهزيلة للمتعطلين ، أو صوروا ميادين الحروب . ولن يتجاوز أحدهم فى التأثير ما وصل إليه الفنان جروز^(١) فى لوحته : « الولد المضيع » Le fils prodigne . وهل يعتقد أحد أن لوحة : « ملحمة جرنیکا » قد اجتذبت قلباً واحداً فى الدعاية لقضية أسبانيا ؟ وبالرغم من هذا ففى كل هذا الإنتاج الفنى شيء لا يمكن فهمه كل الفهم ، ولابد من كلمات لا حصر لها للدلالة عليه . وليكاسو^(٢) لوحة خالدة لهزليين طوال القامة يتجلى فيهم إبهام وغموض ، فهم يشقون عن معنى لا يكاد يبين من وراء هزالهم وتقوسهم وملابسهم ذات الرسوم الهندسية على شكل معينات شاحبة الألوان ، فهم شعور مجسد تشربته مناظرهم كما تشرب النشافة المداد ، فهو شعور يعيا به التحديد ، ضال العالم ، غريب عن نفسه ، مورع فى نواحي اللوحة ؛ وهو - مع ذلك كله - مائل فى الصورة .

(١) (Jean-Baptiste) Greuze رسام فرنسى (١٧٢٥-١٨٠٥) والولد المضيع شخصية مثل من أبلغ أمثال الانجيل (انظر انجيل لوقا ، ١٥) .

(٢) (Pablo Ruiz) Picasso رسام أسباني ، ولد فى مالاجا Malaga عام ١٨٨١ ، وقد تطور فى فنه حتى أصبح الآن سريالياً .

ولا أشك فى أن عاطفة الإحسان وشعور الغضب قد يتجلبان فى موضوعات فنية أخرى ، ولكنهما يغوصان كذلك فيها ، ويفقدان اسمهما ، فلا يعدوان أن يكونا من الأشياء المجللة بروح الغموض . فالمعانى لا ترسم ولا توضع فى ألحان . فمن ذا الذى يجبرؤ - والحالة هذه - أن يتطلب من الرسم والموسيقا أن يكونا التزاميين ؟

وعلى النقيض من ذلك الكاتب . فعمله إنما هو فى الإعراب عن المعانى . وعلينا أن نسجل هنا تفرقة أخرى : هى أن ميدان المعانى إنما هو النشر ؛ فالشعر يعدُّ من باب الرسم والنحت والموسيقا . وقد لامنى قوم راعمين أنى أبغضُ الشعر محتجين ، لزعمهم ، بأن مجلة العصور الحديثة ^(١) Les Temps Modernes قلما تنشر شعراً . ولكن فى هذا الدليل على أننا نحبه ، على خلاف ما يزعمون . وحسبنا فى إقناعهم أن يلقوا نظرة على الإنتاج الأدبى المعاصر ليروا فيه ضالّة الشعر . ويقول هؤلاء الناقدون فى رهو المنتصر : « لن تستطيع بحال أن تحلم بجعل الشعر « التزامياً » ؛ وهذا حق . ولم أرمى إلى هذا ؟ أ لأنه يَستَخدم الكلمات كالنثر ؟ ولكنه لا يستخدمها بنفس الطريقة ؛ بل لنا أن نقول إنه لا يستخدم الكلمات بحال ، ولكنه يخدمها . فالشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية . وحيث إن البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بواسطة اللغة واستخدامها أداةً ، فليس لنا ، إذن ، أن نتصور أن هدف

(١) انظر هامش ص ١ .

الشعراء هو فى استطلاع الحقائق أو عرضها . وهم لا يفكرون كذلك فى الدلالة على العالم وما فيه ، وبالتالى لا يرمون إلى تسمية المعانى بالالفاظ ، لأن التسمية تتطلب تضحية تامة بالاسم فى سبيل المسمى ؛ وعلى حد تعبير « هيجل » Hegel : يبدو الاسم غير جوهرى بالقياس إلى مدلوله الذى هو جوهرى . فليس الشعراء بمتكلمين ولا بصامتين ، بل لهم شأن آخر . وقد قيل عنهم إنهم يريدون القضاء على سلامة القول بمزاجات^(١) وحشية بين الالفاظ ، وهذا خطأ . لانه يلزم لذلك أن يزجوا بأنفسهم فى ميدان الأغراض النفعية للغة ، ليجتثوا فيها عن كلمات توضع فى تراكيب غريبة ، وذلك - مثلاً - ككلمة « حصان »

(١) يقصد المؤلف بذلك جماعة السيريايين ، وهم الذين يريدون إثارة الأضداد بالمزاجات للقضاء على ماهية الأشياء المتعارفة بين الناس ، وإيقاظ اللاوعى فيما يخصها ، قصداً إلى الوصول إلى نقطة هى فوق ما اصطلاح الناس عليه من حقائق ، ومذهبهم السيرياية معناه : ما فوق الحقيقة ، يريدون بذلك إقامة مفهومات جديدة عالمية لإصلاح النظم . وعلى ما فى مذهبهم من شطط ، كانوا أول من استخدم اللغة الشعرية لغاية نفسية أو اجتماعية . ومثال هذه المزاجات أن يقوموا فى تجاربهم بتقديم قطع فى شكل السكر ولكن من الرخام ، أو أن يصوروا فى أدبهم مسافرين يجوبون بلاداً مختلفة العادات والتقاليد ، ليقضوا فى ذهن القارئ على قيمة العادات والتقاليد جملة ، من وراء شعور المسافر فى كل بلد يجوبه بما يضاد شعوره فى البلاد الأخرى ، بحيث ينتهى من سفره ولم تبق لديه قيمة لأية عادة . ونكتفى بالإشارة إلى ذلك هنا ، لأن المؤلف سيبين خطر هذا المذهب ، ويرد عليه رداً طويلاً ، فى الفصل الرابع من هذا الكتاب .

وكلمة « ربد » يقال : « حصانٌ ربدٌ » [٣] ؛ وعلى أن مثل هذا العمل يتطلب وقتاً لا حد له ، لا يتصور التوفيق بينه وبين الغاية النفعية للغة ، فتعتبر الكلمات آلات تستخدم ، وفي الوقت نفسه يجتهد في انتزاع هذه الدلالة منها .

وفي الحق إن الشاعر أبعد ما يكون من استخدام اللغة أداة . وقد اختار طريقه اختياراً لا رجعة فيه . وهو طريق فرضه عليه مسلكه الشعري في اعتبار الكلمات أشياء في ذاتها وليست بعلامات لمعانٍ . لأن غموض العلامة يتضمن إمكان النفاذ منها لنستشف من خلالها ، متى شئنا ، - كما نستشف من خلال الزجاج - المعنى المدلول عليه ، فتوجه بأنظارنا إلى حقيقة ذلك المعنى ونعده غرضاً لنا . فالناثر دائماً وراء كلماته متجاوزٌ لها ليقربَ دائماً من غايته في حديثه . ولكن الشاعر دون هذه الكلمات لأنها غايته . والكلمات للمتحدث خادمة طيبة ، وللشاعر عصية أبية المراس لم تستأنس بعد ، فهي على حالتها الوحشية . والكلمات للمتحدث اصطلاحات ذات جدوى ، وأدوات تبلى قليلاً قليلاً باستخدامها ؛ ويُطرح بها حين لا تعود صالحة للاستعمال ؛ وهي للشاعر أشياء طبيعية ، تنمو طبيعية في مهدها كالعشب والأشجار .

ولكنه إذا استوقفته الكلمات - كالرسم بالقياس إلى الألوان والموسيقى حيال الألحان - فليس ذلك لأن الكلمات فقدت لديه كل معنى . فالمعنى في الواقع هو الذي يربط وحده بين الكلمات ، ويجعل

منها وحدة فى تركيب العبارات ، وبغيره تصبح الكلمات مجرد أصوات أو خطوط حبر على ورق ؛ ولكن هذا المعنى يصبح فى عينيه طبيعياً هو أيضاً ، فليس هو بغاية تتطلع إليها المثالية الإنسانية ولا تصل إليها ، ولكنه خاصة لكل كلمة ، نظيره فى ذلك دلالة الوجه وما توحى لنا به الالخان والألوان من معنى الحزن أو المرح . وقد يُصبُّ المعنى فى كلمة ويحتويه جرسها أو مظهرها على الورق ، فيهبط من عالم التجريد إلى عالم التجسيد ، ويصير التعبير بذلك شيئاً من الأشياء له صفة الكينونة أو الدوام .

واللغة للشاعر مخلوق له كيانه المستقل . ولكنها للمتكلم مجال نشاطه حين يستعين بالكلمات التى تمثل وحدة اللغات . فالكلمات امتداد لإحساساته ولأدواته من منظار أو ملقط أو عصا ، يستخدمها فى دخيلة نفسه ، ويحسها كجسمه . فهو محوطة بمادة اللغة التى لا يكاد يعى سلطانها عليه ، وهى بعد ذلك ذات أثر بالغ فى عالمه . والشاعر خارج عن نطاق اللغة ، يرى الكلمات من جانبها المعكوس ، كأنه من غير عالم الناس . وكأنما - وقد حل بعالمهم - قد وجد الكلام حاجزاً بينه وبين هذا العالم . فيبدو كأنه لم يتعرف الأشياء أولاً بأسمائها ، بل تعرفها تعرفاً صامتاً ، ثم توجه نحو النوع الآخر من الأشياء فى نظره : ألا وهى الكلمات ، فأوسعها لمساً وجسماً واختباراً وبحثاً ، فاكشف أن لها نوعاً من الإشعاع الخاص بها ، وأنها ذات صلات معينة بالأرض والسماء والماء

وما سوى ذلك من المخلوقات . وحين أعورته معرفة استخدام الكلمات علاماتٍ للدلالة على مظاهر العالم ، رأى فيها صوراً لهذه المظاهر . فإذا اختار تعبيراً يمت بصلة إلى شجر الصفصاف أو الدردار ، فليس بضروري أن يختار نفس الكلمات التى نستخدمها للدلالة على مثل هذه الأشياء . وبما أنه يضع نفسه خارج نطاق اللغة ، فإن الكلمات التى تبدو لغيره دوافع تقوده إلى معرفة ما حوله وتزج به وسط الأشياء ، تظهر فى عينيه هو فحاً لاصطياد حقيقة أبية المراس . وموجز القول أن اللغة له هى (مرآة) العالم . - وبهذا يجرى لديه - فى ذات الكلمة وفى استعمالها - تغيراتٌ على نحو جديد . فجرس الكلمة وطولها وما تختتم به من علامات تذكير أو تأنيث ومظهرها فى نظر العين ، كل هذا يجعلها ذات كيان حى به تمثل المعنى أكثر مما تدل عليه . وحين تتحقق الدلالة ينعكس فيها المظهر المادى للكلمة . وتبدو تلك الدلالة بدورها صورة لما ينطق به من ألفاظ . وتصير الدلالة كذلك علامة على اللفظ ، لأنها فقدت كلَّ فضل لها عليه . وحيث إن الكلمات فى نفسها ذات كيان مستقل كالأشياء ، فإن الشاعر لا يفصل فيما إذا كانت الكلمات قد خلقت لأجل دلالاتها أو الدلالات لأجل الكلمات . وبهذا تنشأ بين اللفظ والمعنى علاقةٌ مزدوجة من تشابه سحرى ومن دلالة متبادلة . وبما أن الشاعر (لا يستخدم) الكلمات أدوات ، فليس له الاختيار بين المعانى المختلفة ، بل كل لفظ من هذه الألفاظ لديه ذو مظهر مادى مختلط بالمعانى الأخرى ،

بدلاً من أن يبدو مستقلاً لأداء وظيفة مستقلة . وبهذا المسلك الشعري
حيال الكلمات تتحقق فى كل كلمة أنواع المجاز التى حلم بها بيكاسو
Picasso حين ثمنى عمل علبة كبريت تكون كلها على شكل خفاش على
أن تظل فى الوقت نفسه علبة كبريت ^(١) . مدينة « فلورنسا » Florence
مدينة أزهار ونساء ، فهى مدينة - أزهار ، ومدينة - نساء ؛ وأزهار -
نساء ، فى وقت معاً . وتبدو المدينة هكذا شيئاً عجيباً إذ يكون لها خاصة
النهر فى السيولة ، ووداعة الذهب فى لونه الأحمر ، وتمعن الاحتشام ،
ثم تنتهى بمقطعها الأخير الذى تستديم فيه - إلى ما لا نهاية - معنى
الأزهار ^(٢) . والتفتح . هذا إلى الجهد الخادع للذكريات التى عاشها من
يكتب عن المدينة . ففلورنسا كذلك عندى بعض نساء أو ممثلة أمريكية

(١) فى ازدواج الأشياء على هذا النحو غرض للسيراليين فى فلسفتهم اشرنا إليه فى
هامش ص ٢١ من هذا الكتاب .

(٢) لا يمكن أن يفهم شرح المؤلف إلا إذا لحظنا مقاطع كلمة « فلورنس » ومعانيها فى
الفرنسية . فالمؤلف هنا يقرن بين هذا اللفظ وما يثير مجموع المقاطع الصوتية المركب
منها على سبيل تداعى المعانى التى لهذه المقاطع فى الفرنسية : فالكلمة مكونة من
المقاطع : FI-or-ence والمقطع الأول Flo يوحى فى صوته بمعنى fleur أى
النهر ، والثانى : or معناه الذهب ، والثالث ence يوحى بمعنى كلمة :
decence ومعناها الاحتشام ، ثم إن آخر المقطع الأخير : ce بمثابة إشارة تنتهى بحرف e
الصامت ، وكأن ما قبله كلمة fleurs ومعناها : الزهور ؛ وهذا كله من طريق
تداعى المعانى بوساطة أصوات الكلمة .

كانت تقوم بأدوارها فى الأفلام الصامتة فى عهد طفولتى ، وقد نسيت عنها كل شىء ، سوى أنها كانت طويلة كقفار الرقص ، وعلى سيمائها آثار جهد ، وأنها عفيفة دائماً ، متزوجة غامضة دائماً ، وقد كنت أحبها ، وكان اسمها : « فلورنس » . وذلك لأن اللفظة التى تنتزع النائر من نفسه وتزج به فى عالم الناس ، تعكس هى نفسها للشاعر صورة نفسه كأنها مرآة . وهذا ما يبرر مشروع ليريس ^(١) المزدوج حين حاول فى قائمة ألفاظه أن يحدد بعض الكلمات تحديداً شعرياً ، أى تحديداً هو فى نفسه شرح تجميعى لكل أنواع التلازم المتبادلة فى مادة الكلمة بين جرسها وروحها اللغوية . وقد حاول فى الوقت نفسه ، فى كتاب لم يطبع بعد ، أن ينطلق باحثاً عن الزمن المفقود من حياته ، متخذاً سبيله إلى ذلك بضع كلمات جداً مشحونة لديه بمعان ذاتية . فالكلمة الشعرية عالمٌ صغير .

وما أزمة اللغة التى حدثت فى هذا القرن إلا أزمة شعرية . فمهما يكن لها من عوامل اجتماعية وتاريخية فقد تبددت فى الدعوة إلى تجريد الكاتب من نفسه حيال الكلمات ؛ وكانت قد أعيتته الحيلة فى

(١) Michel Leiris شاعر فرنسى معاصر ولد فى باريس ١٩٠١ ، وعنده أن الشعر بعيد عن الحياة العملية كل البعد ، إذ منطقتة الأحلام ، وخاصته دلالة الشاعر على ذات نفسه . وهذا الشاعر مثل السيراليين جميعاً يفيد من الصور والالفاظ التى تثير المناطق النفسية الخفية فى اللاشعور . ومن دواوينه الهامة : الفجر ، وليل بلا ليل ، وعصر الإنسان .

استخدامها ، أو على حد التعبير المشهور لبرجسون : كانت معرفته لها نصف معرفة ؛ وقد كان يجابهها مع شعوره بأنه غريب عنها ، وكان لهذا الشعور نتائج كثيرة . فلم تكن الكلمات بِمَلِكٍ له ، ولم تكن هو كذلك ؛ ولكن كانت تنعكس - أمامه فى هذه المرايا العجيبة من الكلمات - السماء والأرضُ وحياته هو الخاصة ؛ وفى النهاية صارت الكلمات فى نظره هى الأشياء نفسها ، أو بالأحرى : مركز الأشياء . ويجمع الشاعر كثيراً من هذه العوالم الصغيرة التى هى الكلمات ، شأنه فى ذلك شأن الرسامين الذين يجمعون فى لوحاتهم الألوان ؛ قد يُظنُّ أنه يؤلف بذلك جملاً ، ولكن هذا ظاهر عمله : إنه فى الحقيقة يخلق شيئاً . فالكلمات - بوصفها أشياء - تنقسم لديه إلى مجموعات لِتَشَاكُهَا السحرى إنسجماً أو عدم انسجام ، شأنها فى ذلك شأن الألوان والأصوات ، فهى تتجاذب وتتدافع وتتفانى وتشتبك فى صفات تكون وحدتها الشعرية التى تجعل منها جملة هى فى الوقت نفسه شئ من الأشياء . وفى الأعم الأغلب تسبق إلى ذهن الشاعر هيئة الجملة ثم تتبعها الكلمات . ولكن هذه الهيئة لا تشترك فى شئ مع ما يطلقون عليه عادةً : شكل الجملة النحوى ؛ إذ أن هذا الشكل لا سلطان له على تكوين المعنى ؛ بل إن تلك الهيئة قريبة الشبه من مشروع يتهيا به الفنان لخلق ما يريد ، كذلك الذى يتصور به « بيكاسو » فى خياله شيئاً قبل أن يمس ريشته ، وقد يصير هذا الشئ بهلواناً أو ممثلاً هزلياً .

سألمجو بنفسى إلى حيث أصغى
لشدو الطيور صُبْحَنَ السلافا
ولكن - ألقى - أستمع للغنا
ء من الفلك سحراً إليك توافى^(١)

و « لكن » هذه تقف حداً على حافة الجملة ، دون أن تربط البيت الثانى بالبيت الاول ، بل تسبغ على البيت لوناً ذا معنى استثنائى خاص ، معنى نفسى ، فيه من تداعى المعانى ما يغمر جوانبه جميعاً . كما تبتدئ كذلك بعض قطع من الشعر بالواو كحرف العطف ، على أن هذا الحرف لم يعد لدى الشاعر علامة لعملية عقلية يراد القيام بها ، بل ييسط سلطانه على المقطوعة كلها ليضفى عليها طابع التبعية المطلقة . فالجملة للشاعر ذات لحن وذوق : فهو يتذوق من خلالها مختلف الأذواق قوية محتدمة بما تحتوى عليه من نفى واستثناء وفصل . وهو يجرد من هذه العلاقات معانى مطلقة ، فيجعل منها خصائص حقيقية للجملة . فتصير الجملة ، مثلاً ، ذات صبغة اعتراضية دون نظر إلى تحديد الشيء المعارض عليه . وبذا نلاحظ هذه العلاقات المتبادلة - كما شرحنا - بين الكلمة الشعرية ومعناها . فمجموع الكلمات المختارة يؤدي وظيفته فى إبراز صورة

(١) ترجمة لبيتين فرنسيين للشاعر الرمزي ملارمي هذا نصهما :

Fuir, la-bas fuir, je sens que les oiseaux sont ivres

Mais, ô mon coeur, entends le chant des matelots.

الاستفهام أو الاستثناء . والعكس كذلك صحيح فى أن صيغة الاستفهام صورة للتعبير الذى يتحدد بها . كما فى مثل هذا الشعر الجميل :

يا للفصول ! ويا لثُـمَّ قصور !

من لى بنفس غير ذات قصور ؟^(١)

فليس هناك مسؤلٌ يُتوجهُ إليه الاستفهام ولا سائل : إذ الشاعر غائب وراء تعبيره . ولا يسمح الاستفهام هنا بجواب ؛ أو بالأحرى : فى الاستفهام نفسه الإجابة . أو هل هو استفهام تقريرى ؟ لكن من الحق الاعتقاد بأن « رامبو » Rimbaud أراد أن يقول : إن كل الناس ذوو نقائص . أو على حد تعبير « بريتون »^(٢) فى شأن « سان بول رو »^(٣) : « لو كان قد أراد أن يقول ذلك لقاله » . وفى الوقت نفسه لم يقصد إلى بيان معنى آخر سوى هذا . فلم يفعل غير أن صاغ استفهاماً مطلقاً ، ومنح تعبيراً جميلاً منطلقاً من روحه وجوداً استفهامياً .

(١) ترجمة لبيتين للشاعر الفرنسى « رامبو » وهذا نصهما :

O saisons ! O châteaux !

Quelle âme est sans défauts ?

وآثرنا ترجمتهما شعراً ليتضح تطبيق المثال ، على أن الترجمة تكاد تكون حرفية .

(٢) معلوم أن أندريه بريتون André Breton الكاتب الفرنسى المعاصر أهم مؤسس

للمدرسة السريالية ، ولد عام ١٨٩٦ ، وسيتحدث عنه المؤلف كثيراً .

(٣) Saint-Pol-Roux شاعر من شعراء الرمزية الفرنسيين (١٨٦١-١٩٤٠) .

وبذا صار الاستفهام شيئاً ، كما تمثل ضيق النفس عند الفنان الإيطالى « تانورتو » Tintoretto فى سماء صفراء . وليس هذا بدلالة ، بل هو جوهر ذو وجود خارجى . ويدعوننا « رامبو » أن نرى معه هذا الجوهر من خارج نطاقه كذلك . ووجه الغرابة فى هذا هو أننا - لكى نرى هذا الجوهر - يجب أن نعتبره من الناحية الأخرى المقابلة للوضع الإنسانى : ألا وهى ناحية الخالق .

ونستطيع ، إذن ، أن ندرك فى سر مدى حمق من يتطلب من الشعر أن يكون « التزامياً » . نعم قد يكون مبعث القطعة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسها ؛ ولم لا يكون مبعثها كذلك الغضب والحق الاجتماعى والحفيظة السياسية ؟ ولكن كل هذه الدوافع لا تتضح دلالتها فى الشعر كما تتضح فى رسالة هجاء أو رسالة اعتراف . فالناثر يجلو عواطفه حين يعرضها ؛ أما الشاعر فإنه - بعد أن يصب عواطفه فى شعره - ينقطع عهده بمعرفتها : إذ تكون الكلمات قد سيطرت عليها ونفذت خلالها وألبستها أثواباً مجازية ، فلم تعد الكلمات تدل عليها حتى فى نظر الشاعر نفسه . فقد أصبح الانفعال شيئاً له كثافة الأشياء ، وبدت عليه مسحة الغموض ، إذا اكتسب الخصائص الغامضة للألفاظ التى صار حييها . وفوق هذا يوجد دائماً - فى كل جملة وكل بيت من الشعر - ما هو أكثر بكثير من مجرد إحساس ، كما يوجد فى مزقة السماء الصفراء

فوق جبل « الجبلجلة » ^(١) ما يتجاوز مجرد كربة حبيسة أو ضيق نفس .
فحين أصبحت الألفاظ والجملة بمثابة شيء من الأشياء ، تعددت دلالتها
إلى ما لا نهاية كالأشياء ، فطغت بذلك من كل جهة على العاطفة التي
أثارتها . وكيف يرجى إهاجة الغضب أو إثارة الحماسة عند القارئ في
حين يراد منه أن ينسلخ من حالته الإنسانية ، إذ يدعى لينظر إلى اللغة
بنظرة الخالق لها ، لكى يراها على وجه مقلوب ^(٢) ؟ وقد يقول
معترضون : « لقد نسيت شعراء المقاومة الوطنية ، وقد نسيت « بطرس
عمانويل » ^(٣) ؛ ولكن كلا ، لم تذكروا منى ناسياً ؛ بل كنت على
وشك ذكرهم لكم برهاناً على ما أقول .

ولكن إذا حُرِمَ الشاعر « الالتزام » فى شعره ، أفيكون ذلك سبباً فى
إعفاء النثر من تلك الغاية ؟ وفيم يتشابهان فيما بينهما ؟ حقاً إن النثر
يكتب ، وكذلك الشاعر . ولكن لا تشابه فى عملهما فى الكتابة إلا فى
حركة اليد ورسم الحروف . وعالمهما بعد ذلك منفصلان لا صلة

(١) انظر ص ١٩ .

(٢) لأن لغة الشاعر لم تعد وسيلة بل غاية ، ولم تعد الكلمات مجرد دالة على مدلول
معين ، بل صارت الكلمات ذات كيان خاص لخلق ما يتجاوز المدلول اللغوى ، كما
سبق شرح ذلك .

(٣) شاعر فرنسى معاصر أنتج كثيراً من شعره فيما بين الحربين العالميتين وفى أثناء الحرب
العالمية الثانية . واتجاهاته تتردد بين الثورة والمحافظة الدينية ، وله طابع رمزى ثم طابع
دينى متأثر بنزعة بول كلودل المسيحية .

بينهما ، وما يعتدُّ به أحدهما قد لا يعتدُّ به الآخر . فالنثر فى جوهره
 نفعى ؛ وإنى لأميل إلى تعريف الناثر بأنه الذى (يستخدم) الكلمات .
 فقد كان السيد « جوردين » ^(١) ناثراً حين طلب حذاه ، وكذا « هتلر »
 حين أعلن الحرب على بولونيا . فالكاتب متكلم : إنه يحدد ويبرهن
 ويأمر ويرفض ويستجوب ويرجو ويسب ويوهم ويوحى . فإذا فعل
 ذلك ، دون غاية ، فلن يصير به شاعراً ، بل ناثراً يتكلم فى غير
 طائل . وحسبنا ما سبق أن رأينا فيه اللغة على وجهها المقلوب ، وأن لنا
 أن ننظر إليها الآن على وجهها الصحيح .

يمارس فن النثر فى الكلام ، فمادته بطبيعتها ذات دلالة : أى أن
 الكلمات قبل كل شئ ليست بأشياء ، بل هى ذات دلالة على الأشياء ،
 فليست المسألة الأولى فى الاعتبار معرفة ما إذا كانت تروق أو لا تروق فى
 ذاتها ، ولكن معرفة ما إذا كانت تدل دلالة صحيحة أو واضحة على
 بعض الأشياء أو على بعض المبادئ . ولذا كثيراً ما يحدث أن نكون على
 دُكر من فكرة من الأفكار التى علمنا إياها بعضُ الناس عن طريق
 الكلمات ، دون أن نستطيع تذكر كلمة واحدة من الكلمات التى تعلمناها

(١) M. Jourdain : شخصية أدبية خلقها موليير (١٦٢٢-١٦٧٣) فى ملهاة له مثلت
 لأول مرة عام ١٧٦٠ وعنوان هذه الملهاة : « البرجوازى النبيل » Le Bourgeois
 Gentilhomme . وقد أصبح جوردين مثال محدث النعمة الوصولى الذى يتنكر
 لماضيه فيكون مثار سخرية الجميع .

بها . فالتشر أولاً طريقة من طرائق الفكر ، أو على حدّ تعبير «فاليري» :
يوجد التشر كلما مرت الكلمات فى خلال نظراتنا كما تمر الكأس خلال
أشعة الشمس . إذا واجه المرء خطراً أو عقبة استعان بأى من الآلات يتاح
له . فإذا ما انجذب عنه الخطر لم يتذكر ما إذا كانت تلك الآلة مطرقة أو
عصاة . على أن إدراكه لم يتعلق بحال بتلك الآلة . وكل ما كان
يلزمه ، على وجه التحديد ، هو امتداد جسمه أو الاستعانة بوسيلة تطول
بها يده حتى أعلن الغصن . فلم تكن تلك الاداة له غير إصبع سادسة أو
ساق ثالثة ، أو بالاختصار مجرد وظيفة يقوم المرء بتمثيلها . وكذلك
الشأن فى اللغة ، فهى بمثابة عَصِيٍّ أو بمثابة سراويل وقاء ، نحتمى بها
من الآخرين ونستخبر بها عنهم ، فهى امتداد لحواسنا .

ومنزلتنا من اللغة كمنزلتنا من جسدنا : نشعر بها ذاتاً على حين
نتجاوزها إلى ما وراءها من غايات أخرى ، على نحو ما نشعر بأيدينا
وأقدامنا . وندرك اللغة حين يستخدمها متكلم آخر على نحو ما ندرك
أعضاء إنسان آخر . هناك كلمة يحييها المرء وكلمة أخرى يصادفها .
ولكن كلا الحالين رهنٌ بمشروع أقوم به قولاً ، بغية التأثير فى الآخرين ،
أو يقوم به الآخرون بغية التأثير فىّ . فالكلام لحظة خاصة من لحظات
العمل ، ولا معنى له فى خارج ذلك النطاق . فى بعض حالات الخرس
يفقد المصاب قدرته على العمل وعلى فهم طبائع الأشياء وعلى القيام
بعلاقات طبيعية مع النساء . ويبدو فقد النطق ، من بين هذه القوى

المتعطلّة ، كأنه فَقَدْ أحد المقومات الشخصية وكفى ، ولكنه فى الواقع أقومها وأظهرها . وإذا لم يكن النثر فى كل أحواله غير أداة فعالة للقيام بمشروع ما ، وإذا كان التأمل فى الكلمات فى ذاته من عمل الشاعر وحده ، فمن حقنا إذن أن نطلب ، أولاً ، من الناثر : ما غايتك من الكتابة ؟ وفى أى مشروع تريد أن تطلق لنفسك العنان فى القول ؟ ولم يضطرك ذلك المشروع للجوء إلى الكتابة ؟ ومهما يكن من شىء فلن تكون غاية ذلك المشروع هى التأمل البحت ، إذ التأمل والنظر العقلى ميدانهما الصمت ، على حين غاية اللغة الاتصال بالآخرين والإفضاء . حقاً قد يقصد إنسان ما إلى تسجيل نتائج تأملاته لنفسه ، ولكن حسب - والحالة هذه - بضع كلمات يرمى بها على الصفحة فى غير أناة ، وستكفيه هذه الكلمات ليتعرف بها ما مر فى خاطره . إذا انتظمت الكلمات فى جمل بقصد الإيضاح ، فمعنى هذا أن قصداً آخر غريباً عن مجرد النظر العقلى ، بل وعن اللغة نفسها ، قد تدخل فى الأمر : ألا وهو الإفضاء إلى الآخرين بما تُوصِّلُ إليه من نتائج . ومهما يكن من شىء فعلينا أن نتساءل عن سبب هذا القصد . ولا تفتأ النظرة السليمة تؤمن بضرورة هذا التساؤل ولو تناساه المفيهقون من بيننا طواعية واختياراً . ألم تجر العادة بوضع هذا السؤال الجوهري لمن يتتوون الكتابة من الشبان . « ألدك شىء تقوله ؟ » أى شىء يساوى ما يبذل من جهد فى الإفضاء به . ولكن ماذا نعنى بكلمة « يساوى الجهد » إذا لم نرجع فى ذلك إلى نظام القيم المتعالية ؟

على أننا إذا لم نأخذ في حسابنا إلا هذه البنية الثانوية لقصد المتكلم
وهي « قوة التعبير » ، وجدنا خطأ جسيماً للأسلوبيين الخالص : هو
اعتقادهم أن الكلام نسيم يجرى لطيفاً على سطح الأشياء ، ويمسها مساً
خفيفاً دون أن ينالها بتغيير ؛ ثم اعتقادهم أن المتكلم لا يعدو مجرد
مشاهد للأشياء يختصر في كلمة تأملاته غير ذات منال . إنما الكلام
عملٌ : كلُّ شيء سميت له بعد ، على وجه الدقة هو هو ؛ بل
إنه فقد بهذه التسمية فطرته التي كان عليها . إذا سميت سلوك إنسان فقد
أوحيت به إليه ، فجعلته يرى نفسه . وبما أنك حددت هذا السلوك
للآخرين في نفس الوقت ، فإن ذلك الشخص يدرك أنه مرئي في اللحظة
التي يرى فيها نفسه ؛ فما كان ينحدر إلى عالم النسيان من حركات خفية
اكتسبت الآن وجوداً فسيحاً لا حدود له ، وجوداً يعلمه الجميع ، فوجدت
سبيلها إلى الموضوعية لدى العقول ، وزاد بذلك سلطان امتدادها ،
واكتملت لها حياة جديدة . فكيف تريد بعد ذلك أن يبقى لصاحبها نفس
سلوكه من قبل ؟ فإما أن يواظب على ما كان عليه من سلوك عن عناد
وكامل وعى ، وإما أن يرتد عنه . وهكذا ، بمشروعى الأدبى ، أكشف
عن الموقف قاصداً كلَّ القصد إلى تغييره ؛ وأصيب جوهر الموقف ،
وأنفذ إلى كل جوانبه ، وأجلوه أمام العيون ؛ وحينذاك أكون صاحب
التصرف فيه . وفي كل كلمة أرسلها أغوص قليلاً قليلاً في هذا العالم ،
وفي نفس الوقت أطفو فيه قليلاً قليلاً لأنى أتجاوزه إلى المستقبل .

فالناتر ، إذن ، هو الذى سلك للعمل طريقاً من الطرق غير المباشرة ، يصح أن نسميه العمل عن طريق الكشف . وإذن قلنا أن نسأله ثانياً هذا السؤال : « أى مظهر من مظاهر العالم تريد أن تكشف عنه ؟ وأى تغير تريد تحقيقه عن طريق هذا الكشف ؟ » . ويدرك الكاتب « الالتزامى » أن الكلام عمل ، ويعلم أن الكشف نوع من التغير ، وأنه لا يستطيع الكشف عن شيء إلا حين يُقصدُ إلى تغييره . وقد تخلص عن ذلك الحلم المتعذر التحقيق من رسم صورة للمجتمع أو للحالة الإنسانية دون تحيز فيها . فالإنسان هو المخلوق الذى لا يحتفظ موجوداً ما حياله بالحيادة ، حتى الله . لأن الله ، كما رآه بعض الصوفية ، ذو وضع خاص فى علاقته بالإنسان . والإنسان كذلك هو المخلوق الذى لا يمكن أن يرى حالة دون أن يغيرها . لأن نظرتة تسجل أو تهدم أو تصور أو تفعل فعل الأبدية فى تمثيل الأشياء إلى حالتها هى . وإنما بالحب والبغض والغضب والخوف والسرور والحنق والإعجاب والأمل واليأس يتكشف الإنسان والعالم عن حقيقتهما . حقاً قد يكون الكاتب « الالتزامى » خاملاً ، بل قد يكون عن وعى ؛ وبما أنه لا يستطيع أمرؤ أن يكتب دون تطلع إلى كامل النجاح ، فلا ينبغي أن يصرفه الخمول عن أن يقوم بعمله فى توجيه إنتاجه كما لو كان مقدراً له أن يلقي أعظم ما يتصور من الشهرة . فلا يصح أن يفكر فى نفسه قائلاً : « أه ما أسعدنى لو وجدت ثلاثة آلاف قارئ ! » ، بل يجب عليه أن يقول : « ماذا يحدث لو قرأ كلُّ العالم ما أكتب ؟ » . وليكن على ذكرٍ من الكلمة التى

قالها موسكا أمام العربة التي كانت تحمل فابريس وسانسفيرينا ^(١) : « إذا تولد بينهما الحب فقد حقَّ على الضياع » . وهو يعرف أنه هو الذى يسمى ما لم يسمَّ بعدُ ، أو ما لا يُتجرأ على التصريح باسمه . وهو يعرف أنه يجعل كلمتى الحب والبغض ينجسان - ومعهما عاطفتا الحب والبغض - فى قلوب أناسٍ لم يحزموا بعدُ أمرهم فى شأن عواطفهم . إنه يعرف أن الكلمات - على حد تعبير بريس بارين ^(٢) Brice Parain - « مسدساتٌ عامرة بقذائفها » . فإذا تكلم الكاتب فلأنما يصبُّ قذائفه . فى مكتبته الصمت ، ولكنه إذا اختار أن يصبُّ فيجب أن يكون له تصويبٌ رجلٍ يرمى إلى أهداف ، لا تصويب طفل على سبيل الصدفة مُغمض العينين ومن دون غرض سوى السرور بسماع الدَّوى . سنحاول - فيما بعد - تحديد ما يمكن أن يكون الغاية من الأدب ، ولكننا نستطيع أن

(١) شخصيات فى قصة ستانداك التى عنوانها : دير بارم La Chartreuse de Parme ، وموسكا هو رئيس الوزراء فى بلاط بارم (فى إيطاليا) يحب دوقة سانسفيرينا الجميلة ، وهى عمة فابريس الشاب الإيطالى الذى كانت له ميول فرنسية ، وحارب مع نابليون ، وقد حاول أعداء موسكا أن ينشأ الحب بينه وبين عمته ، كى تتبعه حين يرحل عن بلاط بارم ، مكيدة منهم ضد الأمير ، وتدور حوادث القصة فى إيطاليا ما بين أعوام ١٨١٥ و ١٨٣٠ . وفيها تبدو الاطماع السياسية والمصالح الفردية فى صراع يعبر عنه بلزك الذى أعجب بالقصة بقوله : إنها قصة كان يمكن أن يكتبها مكيافى لو أنه نفى من إيطاليا فى القرن التاسع عشر .

(٢) كاتب فرنسى معاصر له بحوث قيمة فى فلسفة اللغة ووظائفها .

نستخلص من هذا المقام أن الكاتب قد اختار لنفسه رسالة الكشف عن سرِّ الإنسان ، لكي يتحمل الناس بعد ذلك كل تبعه تنجم عما يتخذون من مواقف حيال ما يجلو لهم من موضوعاتٍ جلالة لا مجال فيه لأدنى غموض . لا يفترض أن إنساناً يجهل القانون ما دامت له مواد مدونة مكتوبة ، ولك إن شئت بعد ذلك أن تتعدى حدوده ، ولكنك على علم بالآخطار التي تستهدف لها . وكذلك الكاتب في رسالته حين يتصرف فيها بحيث لا يستطيع إنسان بعد ذلك أن يجهل العالم ولا أن يزعم لنفسه مخرجاً من التبعة . ومادام الكاتب قد أخذ على نفسه أن يعمل عن طريق اللغة ، فليس له بعد ذلك أن يتقاصر بهمته عن البيان . إذا اخترت لنفسك عالم الألفاظ ودلالاتها فلا سبيل لك بعد ذلك إلى الخروج . دع الكلمات تتنظم حرة في سلك الجمل ، فستحوى كل كلمة اللغة كلها ^(١) . يتحدد الصمت نفسه بالإضافة للكلمات ، كما تأخذ السكته في الموسيقى معناها من أصناف ما يجاورها من ألحان . فهذا

(١) لأن من وراء الدلالة الخاصة للموقف الخاص تترأى دلالات إنسانية عامة . وذلك شبيه بما إذا دافعت عن مظلوم أو ناهضت ظالماً معيناً ، فعلى الرغم من أن دفاعك منصرف كله إلى موقف وشخص معينين ، فإن المعاني الإنسانية في مناهضة الظلم من حيث هو والدفاع عن المظلوم أياً ما يكن ، كل هذا يترأى أفقاً عاماً ومعاني مسلماً بها وراء المعاني المحددة . وسيزداد هذا وضوحاً في ثنايا دراسة المؤلف ، وبخاصة في الفصل الثالث والرابع من هذا الكتاب . ولذا نكتفى هنا بتبسيط الفكرة على هذا النحو لا نقصد إلا تيسير متابعة أفكار المؤلف .

الصمت لحظة من لحظات الكلام . فليس السكوت بكُماً ولكنه رفض للتكلم . إذن فهو نوع من الكلام . فإذا اختار كاتب أن يمسك عن الكلام عن مظهر من مظاهر العالم ، أو بالأحرى إذا اختار أن يمر به فى صمت ، فلنا الحق أن نضع له سؤالاً ثالثاً : لماذا فضلت فى الكلام هذا دون ذاك ؟ - وبما أنك تتكلم قاصداً إلى التغيير ، فلماذا تريد تغيير هذا دون ذاك ؟

على أن كل هذا لا يمنع من أن تكون للكتابة طريقة . وليس الكاتب بكاتب لأنه اختار التحدث عن بعض أشياء ، بل لأنه اختار التحدث عنها بطريقة معينة . وما من شك فى أن الأسلوب يسمو بقيمة النثر ، ولكن يجب أن يُمرَّ به غير ملحوظ . وما دامت الكلمات شفافة يخترقها النظر إلى المعانى فمن الحُقمِ إذن أن يتسرب إليها رجاء غير شفاف . فالجمال هنا قوة دمثة تدق عن الإدراك . وهو فى لوحة الفنان يبهز مشرقاً لأول وهلة ، ولكنه فى الكتاب مستسر يعمل عمله عن طريق الإيحاء ؛ شأنه فى ذلك شأن سحر الصوت أو سحر الوجه ، فهو لا يكره إكراها ، بل يجنح بالمرء إلى الغاية على غير شعور منه به ؛ فيعتقد أنه إنما يستسلم لمنطق الحجب ، على حين هو فى الواقع مسوقٌ بقوة سحرية لا يراها . إن الشعائر الدينية فى الترتيل ليست هى العقيدة ، ولكنها تهيمُ لها . وكذا توقيع الكلمات وجمالها ، والموازنة بين أجزاء الجمل ؛ كل هذا يتحكم فى عواطف القارئ ، وله عليه سلطان على غير وعى منه ؛ فهو بمثابة

الترتيل فى الشعائر الدينية ، وبمثابة الموسيقى والرقص . فإذا اعتد المرء بهذه الأشياء لذاتها فقد ضاع بذلك معناها ، ولم يبق منها إلا نغمات مملة . والمتعة الفنية فى الشر لا تكون خالصة إلا إذا جاءت عن غير تعاقد وتعتمد ظاهر . وإنى لا أكاد أتوارى خجلاً إذ أذكرُ بأفكار كهذه من البساطة بمكان ^(١) ، ولكن يبدو أنها انحدرت لدى قومنا إلى منطقة النسيان ؛ وإلا فلماذا يرموننا بأننا نقصد إلى وأد الأدب ، أو بعبارة أخرى يزعمون أن « الالتزام » خطر على فن الكتابة ؟ أو كان يفكر نقادنا فى مهاجمتنا فى أمر الصياغة على حين لم نتكلم قط إلا عن المعانى ، لو لم تكن تلك العدوى التى سرت من الشعر إلى بعض الشر فاضطربت بها أفكارهم ؟ أما عن الصياغة فليس هناك ما يقال سلفاً ، ولم نقل نحن فيها شيئاً ما : فليخترع من شاء ما شاء من قوالب الصياغة وللآخرين أن يحكموا عليها بعد ذلك . حقاً قد تستدعى الموضوعات أنواعاً من الأسلوب ولكنها لا تفرضها فرضاً ، وليس منها ما ينتظم سلفاً خارج نطاق الفن الأدبى . وأى شئ أوغل فى « الالتزام » وأشق على النفس من مهاجمة جماعة اليسوعيين ؟ وقد جعل « باسكال » من ذلك موضوع

(١) شرح إميل رولا صاحب المذهب الطبيعى فى الأدب (١٨٤٠-١٩٠٢) نفس هذه الأفكار من ضرورة الناحية الفنية للأسلوب على ألا يشعر القارئ بها ، لأنها لا تعدو مجرد وسيلة لغاياته . انظر :

, p. 45-46. *Le Roman Expérimental* : B. Zola

كتابه : « رسائل إلى صديق فى إقليم بروفنس » ^(١) . وبالاختصار تنحصر المسألة فى تحديد موضوع الكتابة : أهو الفراشة مثلاً أم حالة اليهود ؟ وعندما يتحدد الموضوع تأتى بعد ذلك طريقة الكتابة عنه . وغالباً ما يسير الأمران معاً جنباً إلى جنب ، ولكن لا يسبق الثانى الأول بحال لدى كبار الكتاب . أعرف أن جيرودو ^(٢) قد قال : « المسألة أولاً مسألة أسلوب ، وتأتى بعد ذلك الفكرة » . وهو على خطأ ، إذ الفكرة لم تأت . إذ عددنا الموضوعات مسائل أبوابها مفتوحة دائماً أمام الباحثين ، تستهويهم وتنتظرهم ، أدركنا بذلك كيف لا يخسر الفن شيئاً فى « التزامه » ، بل يكسب كثيراً . وكما أن العلوم الطبيعية تضع بين يدى علماء الرياضة مسائل جديدة تدفعهم إلى وضع رموز جديدة ، فكذا المطالب المتجددة دائماً فى المجتمع وفيما وراء الطبيعة تدفع الفنان إلى البحث عن لغة جديدة وعن وسائل فنية جديدة . فإذا كانت لغة كتابتنا

(١) عنوان كتاب « باسكال » : Les Provinciales ، وهو رسائل عددها ثمانى عشرة ، والعشر الأولى منها تحمل عنواناً صغيراً هو أنها موجهة إلى أحد سكان « بروفنس » وهو صديق له ، والرسائل الباقية تحمل عناوين صغيرة مختلفة . وقد ظهرت مجموعة حوالى عام ١٦٥٧ . وموضوعها جميعاً الحملة على أخلاق جماعة اليسوعيين وعلى سياستهم الدينية ، وكان لها صدى أى صدى فى عصرها ، فى فرنسا وفى غيرها من بلاد أوروبا .

(٢) Giraudoux كاتب فرنسى (١٨٨٢-١٩٤٤) يعنى بجمال الأسلوب كل العناية حتى إن الفكرة لتكاد تختفى وراء جمال العبارة ، ونثره يحمل طابع الشعر .

اليوم قد تغيرت عما كانت عليه فى القرن السابع عشر ، فذلك لأن لغة راسين Racine ^(١) ولغة « سانتفرميون » ^(٢) لم تعد طيبة فى الحديث عن القاطرات وعن طبقة العمال . وربما يحرم علينا بعد ذلك هوة الأسلوب أن نتحدث عن القاطرات ، ولكن الفن لم يكن يوماً ما فى جانب هوة الأسلوب .

ويم يستطيعون أن يعترضوا على مبدأ « الالتزام » إذا كان هذا هو معناه ؟ أو بالأحرى بم اعتراضوا ؟ يبدو لى أن خصومى يعورهم الشعور بالجدُّ فى عملهم ، وأن حملاتهم لا تحوى شيئاً سوى رفرة طويلة تنم عن العار الذى ينكشف عنه ما سطره فى عمودين أو ثلاثة من أعمدة المقال . وبودى لو علمت باسم أى مبدأ حكموا على ؟ وعلى أساس أى إدراك للأدب ؟ ولكنهم لم يشرحوا شيئاً من ذلك ، إذ يجهلونهم هم أنفسهم . وكان الأولى أن يدعموا إدانتهم لى بتلك النظرية القديمة : نظرية « الفن للفن » ؛ لكن أحداً منهم لا يستطيع قبولها . إذ هى أيضاً مما يُضاق به ذرعاً . وكلنا على يقين من أن الفن الخالص والفن الفارغ شئ واحد ، وأن الدعوة إلى الفن الخالص لم تكن سوى حيلة بارعة تذرع بها نكرات القرن الأخير ، إذ فضلوا أن يتَّهموا بضيق الأفق والتقليد على أن يسلكوا

(١) الشاعر الكلاسيكى الفرنسى الذى وصل بالأساسة الكلاسيكية إلى درجة كمالها ، وعبقريته تتجلى فى وصف الصراع النفسى والعواطف المشبوبة (١٦٣٩-١٦٩٩) .

(٢) Saint-Evrémond كاتب كلاسيكى فرنسى ، ذو أسلوب قوى لادع ومراج حاد . (١٦١٠-١٧٠٣) .

طريق الكشف والتجديد . علي أنهم قد اعترفوا هم أنفسهم بأن علي الكاتب أن يتحدث عن شيء من الأشياء . وما هو ذلك الشيء ؟ وأظن أن الضيق كان سيبلغ بهم أقصى مدى لو لم يعثر لهم فرنانديز (١) بعد الحرب العالمية الأولى على مبدأ « رسالة الكاتب » . فهم يقولون لا ينبغي للكاتب بحال أن يشغل نفسه بمسائل الحياة المادية العارضة ، كما لا يجوز له مطلقاً أن ينظم كلمات لا معنى لها ، ولا أن يقتصر في بحثه على الجرى وراء جمال الجمل أو جمال الصور التي تساق فيها . ووظيفته مقصورة على أداء « رسالة » لقرائه . وما « الرسالة » إذن ؟

ولا يصح أن يغيب عن الأذهان أن أكثر النقاد هم من بين الكتاب الذين لم يواتهم الحظ ، والذين وجدوا لأنفسهم ، على شفا اليأس ، عملاً هادئاً هو حراسة المقابر (٢) . ويعلم الله ما إذا كانت المقابر هادئة ؛

(١) Fernandez (Roman) ناقد فرنسي معاصر ولد عام ١٨٩٤ - ومن أوائل انتاجه كتابه : رسائل ، صدر عام ١٩٢٦ ، وفيه يتحدث عن ستانداك وبلزاك وبروست وكونراد وميريت ، ومن اواخر كتبه كتابه المسمى : بلزاك عام ١٩٤٤ .

(٢) من هنا حتى آخر الفصل يسخر المؤلف سخرية قاسية من النقاد الذين يقتصرون في تقديمهم على دراسة جوانب الكتاب السابقين من نواحي الصياغة أو النواحي النفسية ، مغفلين العلاقة بين الأدب الذي ينقدونه والمجتمع الذي كتب هذا الأدب له ، فلا يتجاوزون في تقديمهم الشكل ، أو النواحي النفسية ، زاعمين أن ليس في الأدب سوى المتعة الفنية ، متخذين من تراث السابقين مادة لمهتهم التي يعيشون بها بعد أن فشلوا في ميدان الإنتاج الأدبي . ويفتن المؤلف في سخريته من هؤلاء النقاد كما هو واضح .

وليس من بينها ما هو أكثر وأحب هدوءاً من المكتبة . فهي عامرة بأموات
 انحصر عملهم فى الكتابة ، وقد تطهروا منذ أمد طويل من خطيئة
 الحياة ؛ على أن حياتهم ليست معلومة لنا إلا بفضل كتب قام بتأليفها
 أموات آخرون كتبوا عنهم . قد مات « رامبو » ^(١) ومات كذلك « باترن
 بريشون » ^(٢) Paterne Berrichon و « إيزابل رامبو » ^(٣) Isabelle
 Rimbaud ؛ وبذا اختفى من الطريق مشيرو الضيق ، ولم يبق غير
 الاكفان الصغيرة المرصوفة على الألواح فى عرض الجدران ، كأنها
 الأقداح المحتوية على رفات الموتى فى المقابر الرومانية . وحياتُ الناقد غير
 راضية ، فامرأته لا تقدره حق قدره ، وأولاده ناكرو الجميل ، ونهاية
 الشهور لديه قاسية . ولكن يبقى فى مكتبته دائماً أن يدخل مكتبته ويأخذ
 من بين صفوفها كتاباً ، ويفتحه . وحينذاك تهب رائحة عتيقة كأنها
 منبعثة من سرداب ، وتبدأ عملية غريبة يسميها هو عن قصد: « القراءة » .
 وهى عملية ذات شقين : فهى من جهة نوع من الاستيلاء ، إذ أنه يُعيرُ
 جسمه للموتى لكى يعودوا إلى الحياة ؛ وهى من جهة أخرى نوع من
 صلات يعقدها ذلك الناقد مع العالم الآخر . فالكتاب فى نظر هذا الناقد
 لا يعدُّ شيئاً من الأشياء ، كما أنه لا يعدُّ عملاً ولا فكرة . وقد سطره

(١) شاعر رمزى فرنسى مشهور ، ومن أشهر قصائده : السفينة السكرى (١٨٥٤-
 ١٨٩١) .

(٢) و (٣) إيزابل رامبو هى أخت رامبو ، وزوجها باترن بريشون ، وقد كتبت هى
 مذكرات عن حياة رامبو الخاصة . وكان رامبو يرأسلها .

ميتٌ فى أشياء ميّنة ، فلم يعدْ له بعدُ مكانٌ فى هذه الأرض ، ولا يدور فيه الحديث عن شىء يهمنا عن طريق مباشر . فإِذا ترك ذلك الكتاب وشأنه تقوض وتلاشى ولم يبق منه إلا بقعٌ حبرٍ على ورق متعفن . وعندما ينفث الناقد الحياة فى هذه البقع ، ويصنع منها حروفاً وكلمات ، فإنها تحدثه عن عواطف لا يحس بها ، وعن نزوات غضبٍ غير ذات موضوع لديه ، وعن مخاوف وآمال انقضت وقتها . فهو محوط بعالم تجريدى كله حيث فقدت العواطف الإنسانية تأثيرها فأصبحت كتمائيل تصوّر العواطف ، أو بالأحرى قد انحدرتْ إلى حيز « القيم » . ولذا يتخيل أنه على صلةٍ بعالم يعيا على الفهم ، شأنه فى ذلك شأن ما يعانيه من آلام الحياة وأسبابها . وهو يعتقد أن الطبيعة تحاكي الفن ، كما كان يعتقد أفلاطون أن عالم الحس محاكاة لعالم المثل . وحين يستغرق فى القراءة تتحول حياته اليومية إلى مظاهر وطبوف . فليست امرأته الشرسة إلا طيفاً ؛ وليس ابنه الأحدث إلا طيفاً كذلك . وسيخلد هذان الطيفان مادام « كزينوفون » قد خلّد صورة « كزانتيب » ^(١) وشكسبير صورة « ريتشارد الثالث » ^(٢) . وما أشد فرحته حين يسدى إليه

(١) Xantippe امرأة سقراط ، وهى معروفة بشراسة خلقها معه ، ولكنها بكت عليه حين موته . وقد تحدث عنها الكاتب والفيلسوف والمؤرخ اليونانى : « كزينوفون » Xenophon (من حوالى ٤٢٧ إلى ٣٥٥ ق.م .) فى كتابه : « مآثر سقراط » Mémoires de Socrate الذى صور فيه سقراط رجلاً تقياً ورعاً .

(٢) عنوان مأساة لشكسبير The Tragedy of King Richard The Third وفيها يصور شكسبير شخصية ريتشارد المنافق المتآمر الذى وصل إلى الملك عن طريق حيلة أئيمة =

المعاصرون الفضل بموتهم ؛ فتمضى كتبهم ، على ما يعوزها من نضج ، وعلى ما تفيض به من حياة وما يحتدم فيها من معان ، إلى الشطّ الآخر ، حيث يقل تأثيرها رويداً رويداً ، فينمو في نظره رواؤها قليلاً قليلاً . وبعد إقامة قصيرة في المطهر تمضى تلك الكتب لتضيف إلى عالم الغيب قيماً جديدة . وها هى ذى بين يديه المقتنيات الحديثة من « برجوت »^(١) « وسوان »^(٢) « وسيجفريد »^(٣)

= وارثكب جرائم كثيرة ، ثم كان فريسة عذاب الضمير فى ليلة قتل فيها بيد الخارجين عليه ، وهزمت جيوشه ، وتولى بعده هنرى السابع .

(١) شخصية أدبية من الشخصيات التى خلقها مارسيل بروست فى مجموعة قصصه التى يطلق عليها : « البحث عن الزمن المفقود » . وهى شخصية كاتب برجواى يذكر فى ملامحه بشخصية الكاتب الفرنسى الشهير المعاصر للمؤلف وهو أناتول فرانس .

(٢) شخصية أدبية لمارسيل بروست أيضاً ، يذكرها فى أول قصة من مجموعته السابقة الذكر ، عنوانها : Du côté de chez Swann ، وفيها يصف شخصية برجواى مرفه تعرفه أسرة مارسيل (وهو فى مجموعة القصص هذه يمثل المؤلف نفسه فى كثير من ملامحه) وابنة سوان هذا ، وتسمى جيلبرت ، شخصية هامة تشغل مكاناً كبيراً فى القصة الأولى والثانية من مجموعة قصص : « البحث عن الزمن المفقود » السابقة الذكر .

(٣) Siegfried et le Limousin عنوان قصة للكاتب الفرنسى « جان جيرودو » صدرت عام ١٩٢٢ ، ثم صاغها مؤلفها مسرحية عام ١٩٢٩ ، وهى سخرية ونقد للشعبيين : الألمان والفرنسيين وما فيهما من خير وشر ، وكيف أن كلا الشعبين منهما يمكن أن يكمل الآخر . وفيها أن جندياً فرنسياً يأخذه الألمان فاقد الوعي ، وحين يسترجع وعيه يصبح فاقد الذاكرة ، ويبقى ألمانياً مخلصاً ، ثم يتعرف عليه - فى =

« وبلا » ^(١) و « مسيو تست » ^(٢) . وعما قريب دور « ناتانائيل » ^(٣) و « مينالك » ^(٤) .

= عراك - كاتب صحفى فرنسى ، فيكتشف فيه رفيق صباه فى منطقة ليموزين الفرنسية .

(١) Bella قصة سياسية أخرى لنفس الكاتب السابق الذكر ، صدرت عام ١٩٢٦ ، وفيها يصور حب الفتاة « بلا » للفتى « فيليب » من أسرتين متعاديتين سياسياً ، ويتمثل عداؤهما فى نوعين من الحياة مختلفين أكثر مما يتمثل فى مثالين سياسيين منشودين . وفى نفس الحيين تتمثل هذه العقبات التى لا سبيل إلى التغلب عليها . وفى القصة كذلك سخرية من حزينين فرنسيين معاصرين للمؤلف ، على الرغم من ميله فى القصة لحزب منهما .

(٢) Monsieur Teste مجموعة مقالات ألفها بول فاليرى (١٨٧١-١٩٤٥) وظهرت عام ١٩٢٩ ، ولها طابع القصة الفلسفية لشخصية « مسيو تست » العجيبة ، ورايه فى المجتمع ومزاعمه فيما يخص العادات والزواج ، وما فى حياة باريس من مفاتن ومكازر .

(٣) Nathanaël شخصية أدبية فى كتاب « الغذاء الأرضى » لأندريه جيد (١٨٦٩-١٩٥١) - وصدر عام ١٨٩٧ ، وبه يعلم « جيد » نوعاً من الخلق ، فيه يهتم المرء بتجاربه أكثر مما يهتم بالعلم ، وذلك لكى يعرف المرء نفسه والعالم من حوله من خلال التجارب ، ويتمتع بمباهج الحياة وبحريته ، دون جحود لكرم الخلق . وفى ذلك يقول جيد : « ليعلمك كتابى أن تهتم بنفسك أكثر مما تهتم به ، ثم أن تهتم بالآخرين أكثر مما تهتم بنفسك » ، وهو يوجه خطابه إلى شخص لم يلقه بعد ، هو « ناتانائيل » ، ثم إلى أستاذ هو من خلقه أسمه : مينالك . والشخصية الأولى فى الكتاب هى المؤلف نفسه . والكتاب أهم ما كتب المؤلف ، وعليه أخذ جائزة نوبل عام ١٩٤٧ .

(٤) Ménélaque أنظر الهامش السابق .

أما الكتاب الذين يأبون ألا يظلوا على قيد الحياة فإن هذا الناقد يتطلب منهم أن يلزموا القصد في حركاتهم ، وأن يبذلوا جهد الطاقة في الظهور منذ الآن بمظهر الموتى ، كأنما وافاهم الأجل المحتوم . وقد تجلت في هذا الباب حنكة « فاليري » ^(١) ، إذ أنه ينشر منذ خمسة وعشرين عاماً كتبه كأنه مؤلفٌ رحل من هذا العالم . لهذا ارتفع في حياته إلى مرتبة التبجيل كأنه أحد القديسين الأفاضل . وعلى النقيض من ذلك « مالرو » ^(٢) ، فمسلكه في نظر هذا الصنف من النقاد مجلبة للعار . إن

(١) Paul Valéry (١٨٧١-١٩٤٥) الشاعر الرمزي الفرنسي ، وهو كشعراء الرمزية ، يهتم بالغوص في أعماق النفس ، ويلجأ إلى وسائل الإيحاء الرمزية في شعره ، دون اهتمام بواقع المجتمع ، أو الجمهور . وطالما عبر عن أهمية الرمزية وعن مجدها في أنها لا تهتم بالجمهور بقدر ما تهتم بالفن ، انظر مثلاً مقالته : « وجود الرمزية » في : P. Valéry : Oeuvres, éd. de la Pléiade, I, p. 686-705.

ولوسائل الإيحاء الرمزية ، انظر كتابنا : الأدب المقارن ص ٣٧٣-٣٧٦ ثم كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ص ٤٨٢-٤٨٧ .

(٢) Malraux كاتب فرنسي معاصر ، ولد عام ١٩٠١ ، لا يهتم في قصصه بالتحليل النفسي ولا بتصوير الشخصيات الأدبية قدر اهتمامه بتصوير الحدث في صلاته المعقدة بالمجتمع وقضايا الإنسانية والفكرية . ومن أشهر قصصه : الفاتحون Les Conquérants (١٩٢٨) وموقف الإنسان La Condition Humaine (١٩٣٣) وموضوعهما الشيوعية في الصين ، ثم قصة : الأمل (١٩٣٧) في الحرب الأهلية في أسبانيا عام ١٩٣٦ (وقد اشترك فيها المؤلف) ، ثم عصر السخرية : Le Temps du Mépris (١٩٣٥) ... وكتابه : « علم نفس الفن » =

نقادنا متطهرون^(١) ، لا يريدون مباشرة أى عمل يربطهم بالعالم الحقيقى ما عدا الأكل والشرب . وبما أن من المحتوم الذى لا مفر منه أن نعيش على صلة بأشباهنا ، فقد آثروا صلتهم بأشباههم فى العالم الآخر . وإن أشد ما يثير حماسهم لهى المسائل المدروسة ، والمعارك المفروغ منها ، والقصص المعروفة خواتمها . وهم لا يقامرون قط على ما لا يوقنون بنتيجته . وبما أن التاريخ قد رسم لهم نهجهم ، ومادامت قد انتهت تلك الموضوعات التى كانت تثير الرهبة أو السخط لدى من يقرءون لهم من المؤلفين ، وحيث قد تجلّى بعد قرنين من الزمان وجه الغرور فى المعارك الدامية التى سادت القديم ، فحسبهم إذن سحر الإيقاع فى الجمل المسجوعة . وهكذا تجرى الأمور فى نظرهم كأنما الأدب كله ليس سوى أنواع من الثرثرة والترادف ، وكأنما على كل ناثر جديد أن يخترع طريقة جديدة ليتحدث فى غير غاية .

= Psychologie de l'Art (١٩٤٨-١٩٥٠) - فى ثلاثة مجلدات يتناول فيها أسس

الفن خلال العصور المختلفة - يعد من أهم الكتب الحديثة فى موضوعه .

(١) السخرية واضحة ، ويقصد المؤلف أنهم متطهرون من كل ما هو اجتماعى أو إنسانى ، اعتقاداً منهم أن اهتمام الأدب بالمجتمع والقضايا الإنسانية تدنيس له . والمتطهرون Cathares أيضاً مذهب دينى إلحادى يغالى فى الفضائل ، انتشر فى فرنسا فى القرن الثانى عشر الميلادى ، وشهر عليه البابا حرباً هزم فيها هؤلاء الخارجين عليه فى أوائل القرن الثالث عشر الميلادى .

أو يكون الكلام عن النماذج العليا وعن « طبيعة الإنسان » لغواً لا غاية له ؟ لقد تذبذب إدراك نقادنا من فكرة إلى أخرى ، ولكنهم ، طبعاً ، فى كل أفكارهم مخطئون . فقد قصد كبار الكتاب فى أدبهم إلى الهدم أو البناء أو إقامة الحجة . ولكن لم نَعُدْ نعى ما قدموه من براهين ، إذ لا يثير اهتمامنا بحال ما كان يهتمهم البرهنة عليه من أمور . فما كانوا يشهرون به من نقائص ليست بنقائصنا اليوم ، على حين هناك نقائص أخرى تثير حفيظتنا الآن لم تخطر لهم ببال . وقد كذب التاريخ بعض نبوءاتهم ، وما صدق منها صار حقائق منذ أمد بعيد ، بحيث نسينا أن هذه النبوءات كانت ، فى وقت ما ، من دلائل عبقريتهم . وقد ماتت بعض أفكارهم موتاً تاماً ، وانتشر بعضها الآخر بين أجناس البشر بحيث نعدّه الآن من الدروب المطروقة . ونتج عن كل هذا أن فقدت خير الحُجَج لهؤلاء المؤلفين ما كان لها من أثر . وإنما نعجب بها لما يسودها من حسن ترتيب وقوة تعبير . وما براعة عرضها وإيجازها فى نظرنا إلا حلية وتأنق فى هندسة الألفاظ ، وهو أمر لا يمس الناحية العملية فى شىء . فما أشبهه بغيره من المظاهر الهندسية فى التأليف ، مثل أنواع اللحن المتواردة على موضوع واحد عند « باخ »^(١) ، ومثل الزخارف العربية فى قصر الحمراء .

(١) (Jean-Sébastien) Bach موسيقار المانى ، من أسرة المانية مشهورة بالموسيقا ، وألحانه الدينية تنم عن عبقرية فى غناها وانسجامها .

وتهز مشاعرنا هزاً قوياً هذه المظاهر الهندسية العاطفية ، على حين لا تبلغ حججها درجة إقناعنا ، وبالأحرى لا يحركنا فيها سوى التمثيل العاطفى . فقد بقيت الأفكار فيها - على الرغم من خلوقه جديتها على مر العصور - عناصر مقاومة جزئية لمخلوق من لحم ودم . فمن وراء حجج العقل التى ذوت قيمها نقف على حجج القلب ، ونرى الفضائل والردائل ، وندرك مدى ذلك الجهد الهائل الذى يعانى به الأحياء . فالكاتب « ساد »^(١) يذل جهده كله ليستميلنا إليه ، ولا يبلغ غايته إلا بانغماسه فى المناقص ، فليس هو سوى روح تأكلت بمرض جميل ، فما أشبهه بصدفة لؤلئية . ورسالة « روسو »^(٢) فى المسرح لم تصرف إنسانا عن الذهاب إليه ، لكننا نتذوق أدبه اللازع فى بغضه للفن المسرحى . وهكذا تكمل متعتنا على قدر براعتنا فى التحليل النفسى^(٣) . فنستطيع أن

(١) Sade كاتب فرنسى متمرد معروف بقصصه المصورة للردائل ، ووراء نزعاته المادية ثورة ميتافيزيقية (١٧٤٠-١٨١٤) .

(٢) عنوان رسالة « روسو » هو : رسالة فى المسرح *Lettre sur les Spectacles* ، نشرها روسو عام ١٧٥٨ يرد فيها على دعوة « دالمبير » D'Alembert إلى إنشاء مسرح للملهة فى « جنيف » . وفى الرسالة يرى « روسو » أن الملهاة المسرحية تسخر من الفضيلة ، وتقل صورة من المدنية للناس فيها معالم المفاصد الفاتنة المغرية ، على أن المآسى المسرحية نفسها تشعل نيران العواطف وتغرى بالرديلة . وآراء « روسو » هذه تتفق وعقيدته فى فضائل الرجل الفطرى الذى يقصد كلما تحضر .

(٣) يرى الوجوديون أن عماد النقد لا يكون فى الكشف عن النواحي النفسية للكاتب فى أدبه ، من حيث إنه امرأة لعالم اللاشعور ، أو من حيث النواحي الذاتية المحضة . =

نشرح « العقد الاجتماعي »^(١) بأنه وليد مركب نقص كالذى كان عند

= ولا عبرة عندهم بالاشعور إلا عندما ينعكس أثره واضحاً فى أهداف الكاتب حين يحرص الكاتب على تصويرها عن وعى منه ، وهذا الجانب المقصود من الكاتب فى تصوير أهدافه هو مدار النقد ، وهو مجال الأدب الالتزامى . انظر التحليل النفسى عند الوجوديين وأثره فى الفن للمؤلف فى كتابه : « الوجود والعدم » انفصلى انسى من الباب الرابع :

(١) Le Contrat Social أو العقد الاجتماعى . وكان يسمى : « إنجيل الثورة »

أى الثورة الفرنسية الكبرى ، نشره « روسو » عام ١٧٦٢ . وفيه يرد على من يبنى الحكم فى الدولة على أساس الحق الإلهى أو على القوة ، وهو يبنى على عقد أصلى قبله كل فرد من المجموعة عن اختيار ، والتزام فيه كل فرد تجاه المجموع التزاماً متبادلاً على التساوى ، لا ميزة فيه لأحد . وبهذا العقد الاختيارى الذى يضمن فيه كل فرد حرية الآخرين تتكون ما سماه « روسو » : الإرادة العامة المبنية على مصلحة كل فرد فى ظل الوحدة السياسية ، وهذه الإرادة العامة هى مصدر قوة الحكم . وليس فيها استبداد من فرد ، ولا سيادة فيها للمصالح الفردية . وقد جعل « روسو » أساس الحكم هذه الإرادة العامة ، وهو أساس « مشروع لأن دعامة العقد الاجتماعى ، وعادل لأنه قائم على المساواة ، ونافع لأنه لا يمكن أن يكون له موضوع سوى الخير العام ، ومتين لأن له ضماناً فى قوة الإرادة العامة التى لا يطيع الفرد بها فرداً آخر ، ولكنه يطيع إرادته الخاصة » . وقد كان الكتاب ثورة سياسية ذات أثر فى العالم أجمع . وفى مقدمة « العقد الاجتماعى » يذكر « روسو » أنه يبحث فى نظم الحكم وهو ليس من رجال الحكم ، لأنه لو كان كذلك لم تكن به حاجة إلى الكلام عن النظم ، لأن مجاله فى هذه الحالة يكون مقصوراً على العمل على تنفيذ هذه النظم . وربما كان فى هذا المعنى الأخير أساس العقدة النفسية التى يشير « سارتر »

أوديب ، و « روح القوانين » ^(١) بمركب النقص عند مؤلفه ، أى أننا نتمتع متعة لا حد لها بما هو معلوم من الفضل الذى يمتاز به كلاب الأحياء على آساد الموتى . وعندما يحتوى كتاب بهذا النحو على أفكار ينتشى لها القارئ على حين ليس بها إلا مظاهر حجج لا تلبث أن تنماع تحت الاختبار لكيلا يبقى منها إلا ما به تخفق القلوب ، وعندما يختلف اختلافاً جوهرياً ما يُستنبط من الكتاب من معلومات عما قصد إليه مؤلفه فيه ، حينذاك يسمون هذا الكتاب « رسالة » . فروسو أبو الثورة الفرنسية و « جوبينو » ^(٢) صاحب الدعوة إلى تفاضل الأجناس الإنسانية ، كلاهما أتحفنا برسالة استمالت إليها القلوب على سواء . فلو كانا على قيد الحياة لكان على الناقد أن يفضل أحدهما على الآخر ، فيحب أحدهما ويبغض الثانى . ولكن الذى يجمع بينهما لديه الآن أنهما كليهما قد ارتكبا خطأ

(١) L'Esprit des Lois أو « روح القوانين » ألفه « مونتيسكيو » (١٦٨٩-١٧٥٥) -

ريتئين هدف المؤلف من كتابه بذكر عنوانه كاملاً : « روح القوانين ، أو ما يجب أن يكون للقوانين من علاقة مع نظام كل حكومة ، ومع العادات والتقاليد ، ومع حال الإقليم ، والدين ، والتجارة » . وعلى الرغم من أن المؤلف تقليدى فى اتجاهاته بعامة ، قد أقر مبادئ حديثة فى التشريع ، منها مسئولية المشرع ، ومنها التسامح الدينى ، ومنها الحريات العامة ، ثم تشهيره بتشريع تجارة الرقيق .

(٢) Gobineau كاتب وسياسى فرنسى (١٨١٦-١٨٨٢) مؤلف كتاب : « رسالة فى

تفاضل الأجناس الإنسانية » Essai sur l'Inégalité des Races Humaines ، وقد أثرت فى دعاة الاعتزاز بالجنس ، وبخاصة من الألمان .

واحداً عميقاً مستطاباً : ذلك أنهما ماتا . وفى هذه الحدود يوصى أمثال هذا الناقد المعاصرين من الكتاب أن يؤدوا رسالاتهم ، وذلك بأن يقتصروا طواعية واختياراً على التعبير غير الاختيارى عن ذات أنفسهم . وهذا التعبير غير اختياري ، لأن الموتى من « مونثيني » ^(١) إلى « رامبو » قد صوروا لنا أنفسهم من دون ما قصد ، وعن غير طريق معهود . فعلى المعاصرين من الكتاب - فى نظر هؤلاء النقاد - أن يجعلوا من هذا الفضل - الذى ألحقنا به عن غير قصد هؤلاء السابقون - غايتهم الأولى التى يهدفون إليها . وهم لا يطلبون من الكتاب أن يفضوا إلينا باعترافات لم تصقل ، ولا أن يطلقوا لأنفسهم العنان فى هتك الأستار عن جميع مشاعرهم على طريقة الرومانتيكيين . وحيث إننا نجد مُتعة فى كشف القناع عن حيل « شاتوبريان » ^(٢) و « روسو » ، وفى مفاجأتها فى

(١) Montaigne كاتب أخلاقى فرنسى (١٥٣٣-١٥٩٢) مؤلف « الرسائل » وفيها يحاول فى خواطره الفلسفية أن يرسم نفسه هو من ثاباً تناقضه فى طبيعته مع نفسه ، وفيها يكشف عن ضعف الإنسان عن معرفة الحقيقة والاهتداء إلى العدالة ، ولكن دون أن يلجأ إلى التشاؤم . وعنده أن فن الحياة يجب أن يبنى على الحكمة الرشيدة التى يستوحىها المرء من الدوق السليم وروح التسامح .

(٢) الكاتب الفرنسى الرومانتيكى الشهير (١٧٦٨-١٨٤٨) . ووجه إشارة المؤلف إليه وإلى « روسو » أب الرومانتيكيين هنا أنهما يرسمان أنفسهما فى الصور والمواقف العاطفية التى يصورانها شعورياً ولا شعورياً فى أدبيهما والكشف عن ذلك هو هم مدرسة التحليل النفسية التى يعيها هنا المؤلف .

المواطن المستسرة حيث يلعبان دورهما على الجمهور ، وفي تمييز الدواعي الخاصة فى قضاياهما العالمية ؛ فعلى المحدثين ، إذن ، أن يقصدوا فى كتابتهم إلى إتاحة مثل هذه المتعة لنا . فليسوقوا أقيستهم ، ولينفوا وليثبتوا الحجج ، أو يقبلوها ؛ ولكن على ألا يكون ما يدافعون عنه من دعاوى سوى غاية ظاهرة لخطابهم ، أما الغاية الحقة فهى الإفضاء بذات أنفسهم إفضاء غير مقصود . وعليهم أن يجردوا أنفسهم أولاً من أسلحة حججهم ، على نحو ما فعل الزمن بالكتاب الكلاسيكيين ، وعليهم أن يسوقوها فى موضوعات لا تهم أحداً بعينه أو فى حقائق جد عامة ^(١) ، حتى يكون القراء مقتنعين بها سلفاً . وأما عن الأفكار فعليهم أن يصفوا عليها مظهراً من العمق ، لكنه ليس إلا مظهراً فحسب ، وأن يصوغوها بحيث تتضح وضوحاً بما يكتنفها من أحداث : كطفولة بائسة ، وكصراع الطبقات ، وكالحب غير المشروع . ولا ينبغي أن يتوغلوا جادين فى ميدان التفكير ، فالفكرة تطمس جانب الإنسان ، على حين الإنسان وحده هو موضوع اهتمامنا هنا . إن دمة خالصة من الدموع ليست من الجمال فى شيء ، بل هى مشار ضيق ، والإمعان فى سوق الحجج مشار ضيق

(١) لا يؤمن الوجوديون بجدرى الحديث عن الأفكار العامة ، فالعدل فى ذاته معنى غامض . وبأسمه قد يرتكب الظلم ، ولكن العدل يتضح حقاً فى موقف معين خاص ، وكذلك الحرية ، والوطنية . ولهذا يدعون الكتاب أن يتخذوا موقفاً خاصاً من مسائل أمتهم أو مشكلات العالم . وسيزداد هذا المعنى وضوحاً فى كلام المؤلف فى الفصلين الثالث والرابع من هذا الكتاب .

كذلك كما رأى ذلك « ستاندال » ^(١) . وطريق القصد فى نظرهم إنما يكون بسوق الحجاج بحيث تكمن من ورائها الدموع . فالأقيسة تنتزع من الدموع ما فيها من ابتذال ، وكذا الدموع - بما توحى به من منشئها العاطفى - تنتزع من الأقيسة ما فيها من تطاول . وبذا لا يبلغ تأثيرنا مداه ، كما لا نصل بوجه إلى درجة الإقناع . ونستطيع أن نستسلم آمنين لتلك اللذة المعتدلة التى نلجدها ، كما هو معلوم ، فى تأملنا لكل عمل فنى . وهكذا يريدون أن يكون « الأدب الحق » و « الأدب الخالص » ذاتية تتجلى فى صنوف من الموضوعية ، وحديثاً لطف وحسن وضعه حتى تساوى والصمت ، وفكرةً هى فى نفسها جدال دائم ، وعقلاً ليس سوى قناع للمجنون ، وشيئاً خالداً تتوهمه الأفهام فى لحظة عابرة من لحظات التاريخ ، ولحظة تاريخية تحتوى - بما عمرت به جوانبها الخبيثة من معان - على نموذج الإنسان الخالد ، وتعليماً خالداً القيمة صادراً عن غير إرادة واعية ممن تصدوا لهذا النوع من التعليم .

فالرسالة التى يريدون الكاتب على أداؤها - كما يتضح مما أسلفنا من شرح - هى روح صارت شيئاً من الأشياء . روح ! وماذا نصنع بتلك الروح ؟ نتأملها على بعد فى هيبة . ولم تجر العادة لإنسان بعرض روحه

(١) Stendhal كاتب وناقد فرنسى (١٧٨٣-١٨٤٢) ذو ذوق رومانتيكى ، يحلل شخصياته الأدبية عن طريق عاطفى ساخر أحياناً . وإلى جانب قصصه ألف كتاب : « راسين وشكسبير » .

على المجتمع بدون دواع قاهرة . ولا تسمح التقاليد إلا فى بعض الحالات لبعض الناس بوضع أرواحهم تحت تصرف الجمهور ليستطيع الناشئة أن يبحثوا عنها لأنفسهم . وعلى هذا النحو يرى كثير من الناس اليوم أن الأعمال العقلية أرواح جواله تُقتنى بثمن ضئيل . فمنها روح الشيخ الطيب «مونتيني» ، ومنها روح « لافونتين » ^(١) ، ومنها روح « جان جاك » ^(٢) ، ومنها روح « جول بول » ^(٣) ، ومنها روح « جيرار » ^(٤)

(١) La Fontaine (١٦٢١-١٦٩٥) شاعر كلاسيكى فرنسى ، مشهور بقصصه على لسان الحيوان ، وقد صور فيها مختلف المشاعر والمواقف فى دقة ولطف وسخرية جعلت هذا الجنس الأدبى يرتقى فى إنتاجه إلى أقصى ما قدر له من كمال ، وقد قام بعض النقاد الفرنسيين بدراسة نفسية « لافونتين » من قصصه على لسان الحيوان .
(٢) يقصد جان جاك روسو ، وقد سبقت الإشارة إليه فى هامش ص ٥١ من هذا الفصل .

(٣) Jean Paul كاتب رومانتيكى ألمانى (١٧٦٣-١٨٢٥) . وقد حاول فى إنتاجه الأدبى أن يعبر عن أدق خلجات النفس فى منطقة اللاشعور ، وقد شرحنا كثيراً من تجاربه النفسية وفلسفته واستشهدنا بالنصوص الأدبية فى كتابنا « الرومانتيكية » ص ٧٨-٨٥ .

(٤) جيراردى نرفال (١٨٠٨-١٨٥٥) كاتب وشاعر وقاص رومانتيكى ، وفى شعره وقصصه كان يعبر عن هواجسه وأوهامه فى أسلوب واضح يكشف عن صفاء ذهن ، حتى قال عنه تيوفيل جوتييه : « إنه العقل الذى يملأ عليه الجنون ما يكتبه من ذكريات » . ومن قصصه « سيلفى » و « أورليا » وبهما احتفل السيرياليون ، إذ فيهما تتدفق الأحلام فى مجال الواقع ، وتمحى الحدود بين المنطقتين . انظر الهامش اللاحق .

المتعة . والفن الأدبي هو اسم مجموع الأعمال التي تجعل هذه الأرواح طيبة مسالمة . وبعد الدبغ والتنقية وإجراء العمليات الكيماوية تصبح تلك الكتب فرصة للطلاب يكرسون فيها بضع لحظات من حياتهم التي ينفقونها جميعاً في المشاغل الخارجية ، لكى يجنوا ثمرات الرجوع إلى ذات أنفسهم . ومجال الانتفاع بها مأمون لا خطر فيه : فمنذا الذى يظن أن « مونتينى » جادٌ فى شكه فى رسائله مادام قد أخذته رعدة الخوف حين عاث الطاعون بمدينة « بوردو » ؟ ومنذا الذى يشق فى صدق عاطفة « روسو » الإنسانية مادام قد وضع أولاده فى ملاجئ ؟ ومنذا الذى يحفل بحرية الخواطر الغربية فى كتاب « سيلفى » ^(١) ، مادام جيران دى نرفال كان مجنوناً ؟ وفوق هذا فالناقد المهنى يصل بين هذه الأشخاص بمحاورات حامية الوطيس يعلمنا بها أن الفكرة الرئيسية محادثة موصولة

(١) عنوان قصة لجيراردى نرفال ، نشرت فى مجموعة قصص قصيرة ومقطوعات شعرية Sonnets . وموضوع قصة « سيلفى » هو حب جيرارد لأورليا الممثلة ، وهو حب لم يستطع أن يروح به لها ، وتدور أحداث هذا الحب فى أحلام يقظة تتراءى فيها الأشخاص كالأطياف ، وينتهى بزواج « أورليا » من آخر ، وسلو « جيرارد » عنها ، قليل موته فى الفترة التى كان قد انتابه فيها الجنون ، ولكنه كان يختار لحظات إفاقته منه . ثم كتب قصة « أورليا » وهى تكملة وتفصيل لقصة « سيلفى » ، وفيها يختلط الحلم بالحقيقة ، مما اتخذ السيراليون أساس مذهبهم ، وقد لخصت القصة الأخيرة وأشارت إلى مغزاها فى فلسفة الأحلام عند الرومانتيكيين ، انظر كتابى : « الرومانتيكية » ص ٨٨-٨٩ .

بين « باسكال » ^(١) و « مونتيني » . وهو لا يقصد من هذا إلى بعث « باسكال » و « مونتيني » إلى الحياة من جديد ، بل إلى أن يصير الأحياء أمثال « مالرو » ^(٢) و « جيد » ^(٣) إلى عالم فناء لا بعث لهم منه . وحين تتابع المتناقضات فى حياة الكاتب ومؤلفاته فتجعلهما كليهما غير ذات جدوى ، وعندما تتمخض رسالة الكاتب - على هذا النحو فى عمقها المزعوم الذى لا يتوصل إلى مداه - عن هذه الحقائق المعروفة : « أن الإنسان ليس بطيب ولا بشير » ، وأن « الحياة الإنسانية مليئة بالآلام » ، وأن « العبقري ليست إلا مصابرة طويلة » ، حينذاك تكون قد نيلت الغاية القصوى فى نظرهم من هذا العمل المشثوم ؛ ويستطيع القارئ

(١) Pascal (١٦٢٣-١٦٦٢) العالم الفرنسى والفيلسوف الشهير الذى سبق أن قلنا إنه هاجم اليسوعيين فى رسائله . وقد نبه قومه إلى دراسة الرذائل والمفاسد التى تثقل النفس الإنسانية ، وكان من أكبر دعاة الخلق عن طريق الدين المسيحى . وقد نبه إلى مبدأ النسبية فى الأخلاق والعادات . وهذه وجوه شبه عامة بينه وبين « مونتيني » كما هو فى رسائله (انظر هامش ص ٥٤) وسنرى أن بعض أفكار « باسكال » قد حبذها الوجوديون .

(٢) انظر هامش ص ٥٠ - ٥١ .

(٣) انظر هامش ص ٤٩ . وقد كان أندريه جيد حياً حين كتب « سارتر » كتابه الذى نترجمه ، وكان أندريه جيد فى كل ما كتب يبحث دائماً عن السعادة والحقيقة من حيث هى ، محتقراً المزاعم الخلقية ، قاصداً دائماً إلى ألا يلتزم بشيء . وقد ترجم إلى العربية له : « الغذاء الأرضى » Les Nourritures Terrestres . وسيتحدث « سارتر » عنه فى أدبه فى الفصل الرابع من هذا الكتاب .

أن يصبح هادئ النفس وهو يلقي بكتابه : « ليس كل هذا سوى أدب » .

ولكن بما أنا نرى فى الإنتاج الأدبى مشروعاً من مشروعات الخلق ، وبما أن الكتاب يحيون قبل أن يموتوا ، وحيث إننا نعتقد أن علينا أن نكون على صواب ما استطعنا فى كتبنا ، وأنه حتى لو خطأتنا الأجيال المقبلة ، فليس ذلك سبباً لكى نفضل نحن منذ الآن أنفسنا ، وبما أنا نعتقد أن على الكاتب أن يكون « التزامياً » فى كل ما يكتب ، وأن يربأ بنفسه عن أن يلعب دوراً سلبياً مسفهاً بعرضه مساوئه ووجوه شقائه ومظاهر ضعفه ، بل عليه أن يتمثل إرادة حازمة تشق طريقها إلى النجاح عن قصد ، على نحو ما عليه كل إنسان فى الحياة من أنه فى نفسه محاولة ، على حدة ، من محاولات الوجود ؛ إذن فعلينا - نتيجةً لهذا كله - أن نعالج من جديد هذا الموضوع متسائلين : لماذا نكتب ؟

تعليقات على الفصل الأول

[١] بصفة عامة على الأقل . ووجه الخطأ والعظمة لدى الرسام باول كليه Klee ينحصر فى محاولته أن يكون رسمه موضوعاً وعلامة ذات دلالة فى وقت معاً .

[٢] أعبر هنا بكلمة « خَلَقَ » لا بكلمة « محاكاة » . وهذا كاف للقضاء على الخلط الذى وقع فيه شارل إتين Ch. Etienne . وواضح أنه لم يفهم شيئاً مما كتبت ، وأنه فى جداله يصارع أطياً من خلق أوهامه .

[٣] قد ذكر هذا المثال باتاى Bataille فى كتابه : التجربة الباطنية :
L'Expérience Intérieure .

[٤] أذكر هنا بعض شروح موجزة لمن يريدون معرفة شىء عن أصل هذا التصرف حيال اللغة .

الأصل فى الشعر أن يخلق من الإنسان أسطورة ^(١) ، فى حين يرسم النثر صورته ^(٢) . فالعمل الإنسانى الذى تسيطر عليه الحاجة

(١) كما فى أسطورة البطولة فى الملاحم ، كما سيذكر المؤلف ذلك بعد قليل .
(٢) فى القصة فى معناها الحديث ، وفى المسرحية ، إذ الغاية الكشف عن جوانب الحياة الواقعية والموقف ... من وراء محاكاة الواقع فى صورة من صورته . فالنثر فى جوهره نفعى ، فى معنى النفع الاجتماعى .

وتوجهه المنفعة ليس فى أحد معانيه سوى وسيلة ، فهو يضى غير مدرك فى نفسه ، إذ العبرة بنتيجته : إذا مددت يدى لآخذ القلم ، فليس عندى غير وعى عابر ومبهم بحركتى ، والشئ الذى أرى هو القلم . فالمرء فى صلته بعالمه تستلبه الغايات . والشعر يعكس هذه الصلة ، إذ يصبح العالم - بما فيه من أشياء - غير جوهرى ، بل تعلقة للعمل الذى هو غاية فى نفسه . فها هى ذى الكأس لكى تغمس الغادة الهيفاء فى حركتها الرشيقة فتملؤها . وحرب طروادة وسيلة لتصوير أخيل وهكتور فى صراع الأبطال . وإذا أسدل الستار على الغاية من العمل ، فتجرد منها ، صار فى نفسه حركة من حركات البطولة أو من حركات الرقص . على أنه مهما يكن من انصراف الشاعر عن الاهتمام بالغايات فى محاولاته ، فإنه بقى حتى القرن التاسع عشر فى وفاق مع المجتمع فى جملته ، فمع أنه لم يستخدم اللغة فى الغرض الذى قصد إليه النثر ، قد أولى هذا الغرض ثقته ، شأنه فى ذلك شأن الناثر .

وعندما نشأ المجتمع البرجوازى ، كون الشعراء والكتاب جبهة واحدة للإشهاد على أن هذا المجتمع غير صالح للبقاء . وبقى عمل الشاعر محصوراً دائماً فى خلق أسطورة الانسان ، ولكنه انتقل من تصوير عجائب عالم الطبيعة إلى عجائب تلاشت أمامها قوى الإنسان الذى كان يأمل أن توصله هذه القوى إلى السعادة . فالإنسان فى

تلك الأسطورة هو دائماً الغاية المطلقة . ولكن الشاعر - بنجاحه في محاولته - قد غاص في وهضة مجتمع نفعى . فالباعث الأول لعمله - ذلك الباعث الذى أجاز العبور به إلى عالم الأسطورة - ليس هو ، إذن ، النجاح بل الإخفاق . وحين وقف الإخفاق وحده حائلا بينه وبين مشروعاته التى لا حصر لها ارتد إلى ذات نفسه صافى الدخيلة . وظل العالم غير جوهرى لديه ، ولكنه ظل أمامه فى الوقت نفسه تعلقة للإخفاق .

والغاية من الشيء هى إحالة الإنسان إلى ذاته بسد الطريق أمامه . على أنه ليس القصد هو التحكم فى إقحام الإخفاق والدمار فى مجرى حوادث العالم ، بل الأحرى أنه لم يعد يستوقفه من حوادث العالم سواهما . كل محاولة إنسانية ذات وجهين : نجاح وإخفاق فى وقت معاً . وليس المنطق - فى صورة الديالكتية - كافياً للتفكير فى المحاولة ، بل يجب أن تكون ألفاظ اللغة وآفاق العقول على قدر عظيم من المرونة والسعة . سأحاول يوماً أن أصف حقيقة ذلك الشيء العجيب - ألا وهو التاريخ - لا يبين أنه ليس « ذاتياً » وليس على وجه الدقة « موضوعياً » . فمنطقه يعارضه وينفذ فيه وينال منه شيء مضاد للديالكتية يظل مع ذلك ديالكتياً . ولكن هذا عمل الفيلسوف ، إذ فى العادة لا يعتدُّ إنسان بكلا الوجهين فى وقت معاً ، بل يرى الرجل العملى أحد الوجهين ، ويرى الشاعر الآخر .

عندما تتحطم الآلات وتصير غير صالحة ، وعندما تخفق المشروعات ، ويضل الجهد ، حينذاك يظهر العالم ذا طراوة رهيبة ساذجة كطراوة الطفولة ، لا سند له ولا معالم . ويكتسب أقصى ما يتصور له من حقيقة ، لأنه قاهر هدام للإنسان ، وكما أن العمل فى كل حالاته يدعو إلى التعميم ، فإن الإخفاق يرد إلى الأشياء حقيقتها^(١) الفردية . ولكن إذا قلبنا الأمر على وجهه الآخر وجدنا - كما هو متوقع - أن الإخفاق بوصفه غاية نهائية هو ممارسة لهذا العالم وتملك له فى وقت معاً : ممارسة ، لأن الإنسان أسمى مما يقهره ، فهو لا يجادل فى الأشياء ناظراً إلى الحدود الضيقة لحقيقتها كما يفعل المهندس والقائد ، ولكنه - على العكس من ذلك - يجادل فيها فى أوسع ما يتصور لحقيقتها من حدود ، وهى حدود وجوده المقهور . فالإنسان بمثابة تأنيب فى ضمير العالم . والإخفاق أيضاً تملك ، لأن العالم حين لم يعد أداة لنجاح صار آلة إخفاق . وتنفذ إلى جوانبه - والحالة هذه - غائبة غامضة ، هى مقياس يفيد فى تقويمه ، فيه من

(١) لأن الإخفاق يحملنا على معرفة خصائص الأشياء وما تنفرد به عما سواها ، فى حين نظل - فى حالات النجاح ، وفى الأحوال العادية للحياة - غير عابثين بهذه الخصائص . فكثافة الأشياء وتوعدها لنا ، وتعويقها لما نريد ، كغيلة بتنبهنا إلى ما لها من خصائص . وذلك كله رهين بالجهد المبذول للتغلب على العقبات . وبدونه تتشابه الأشياء ، كما يتشابه الناس ، فلا تدرك سوى الحقائق العامة الكلية المضللة فى فهمها حق الفهم .

الإنسان بقدر ما فيه من عداوة للإنسان . وبذا يتحول الإخفاق نفسه إلى نجاة . وليس ذلك لأنه يفتح أمامنا أبواب عالم آخر ، بل لأنه فى نفسه يترجح ^(١) ويتحول . فمثلاً تنبثق اللغة الشعرية من أنقاض النثر . فإذا صح أن الكلام خيانة بالإضافة إلى المعانى ، وكان نقل المعانى إلى الآخرين مستحيلاً ، فكل كلمة ، إذن ، تستر مدلولها ^(٢) الفردى ، وتصبح بذلك وسيلة إخفاق لنا وأداة إخفاء لما لا يمكن التعبير عنه . وليس معنى ذلك أنه يوجد شيء آخر غير الكلمات لنقل المعانى ، ولكن بما أن النقل قد أخفق فى النثر ، إذن فقد صار معنى كل كلمة هو الشيء الخالص الذى يتعذر إيصاله إلى الآخرين . وهكذا يصبح الإخفاق فى التعبير إحياء بالمعانى المتعذر نقلها . وإذا عُوِّق مشروع استخدام الكلمات اتسع المجال للإدراك التزيه للكلمات . ونجد وصف محاولتنا هذه فى الصفحة السادسة ^(٣) عشرة من الصفحات التى قدمنا بها لهذه الدراسة . ويزيد الأمر

-
- (١) وذلك أن الإخفاق يحملنا على تقويم هذا العالم على أساسه معادل جديد .
- (٢) لأن الكلمات فى ذاتها عامة تخفى الجانِب الفردى للأشياء . فمثلاً إذا سميت الكوب فقد اختفت خصائصها الفردية ، وكذلك الشجرة ، أو العضو من أعضاء فرقة قد يصير مجرد رقم ، فيقال اللاعب رقم كذا مثلاً ...
- (٣) قدم المؤلف لهذه الدراسة التى نترجمها بمقدمة عنوانها : تأميم الأدب ، ولم نترجمها لأنها لا تدخل فى دراسة « ما الأدب ؟ » التى اقتصرنا على نقلها . وقد سبق أن ترجمت هذه المقالة فى مجلة الكاتب المصرى - وفى الصفحة التى يشير المؤلف إليها =

وضوحاً إذا نظرنا نظرة أعم إلى تقويم الإخفاق تقويمياً مطلقاً ، وهو ما يبدو لى الاصل فى مسلك الشعر المعاصر . ويلاحظ كذلك أن هذا اللون من الاختيار يعطى الشاعر وظيفة محددة فى المجتمع . ففى المجتمع الموحد الاتجاه أو الدينى ، تقوم الدولة بستر هذا الإخفاق أو يتولى الدينى التعويض عنه . أما المجتمع الأقل توحداً فى الاتجاه والأوغل فى فصله بين الدين وأمور الحياة - كما هى الحال فى ديمقراطيتنا المعاصرة - فإن على الشعر أن يسترد هذا الإخفاق . فشان الشعر شأن من يربح بسبب خسارته . والشاعر الحق من يختار الخسارة حتى الموت ابتغاء الربح . وأكرر أننى إنما أتحدث هنا عن الشعر المعاصر . ففى التاريخ أشكال أخرى من الشعر لا يدخل فى

يذكر أن الأدب الذى يدعو إليه لا يصف المبادئ المطلقة مجردة عن مواقف العصر الإنسانية ، بوصف الخير فى ذاته أو الوطنية أو الحرية فى معانيها المطلقة مثلاً ، بل يصفها مرتبطة بموقف وطنه وعصره . لأنها فى حالة تجريدها هزيلة لا تؤثر . ولكنها إذا تخصصت بموقف ظهرت فرديتها ، وبأن أعداء هذه المبادئ من أصدقائها بياناً لا لبس فيه (فإذا تحدثنا مثلاً عن إنصاف المظلوم مبدأ عاماً لم ينكر ذلك أحد ، فى حين لو خصصناه بإنصاف أهل فلسطين المشردين تكشف الموقف عن أعداء الإنسانية الحقيقيين ، وتميزوا عن أصدقائها ...) فالجرب وراء المبادئ مجردة عن العصر - تعللاً بالخلود - وهم يبعد الأدب عن وظيفته الاجتماعية والإنسانية التى يجب ألا يتخلى عنها على مر العصور . وفى ذلك يتجلى وعى العصر ، وعى الإنسان بحقيقته فى عصره نفسه ، وتوافر للأدب وظيفته الاجتماعية الحق .

موضوعى شرح صلاتها بشعرنا . فإذا كان لابد لنا أن نتحدث عن التزام الشاعر ، فإنا نقول : إن الشاعر يخسر بوصفه إنساناً ويكسب بوصفه شاعراً . وهذا هو سر ضياعه ، وسر اللعنة ^(١) التى يحمل دائماً طابعها ، والتى يعزوها دائماً إلى تدخل ظروف خارجة ، فى

(١) « الشعراء الملعونون » أو « العقلية الانحلالية » L'esprit décadent من الصفات التى أطلقت على الشعراء الفرنسيين ما بين أعوام ١٨٨٠ و ١٨٩٠ . والشعراء أنفسهم هم الذين أطلقوها . فقد ألف الشاعر الرمزى فرلين كتاباً بعنوان : الشعراء الملعونون Les Poètes Maudits عام ١٨٨٤ ، يؤرخ فيه لشعراء اعتقد أن المجتمع هضمهم حقهم . ويبدو أن هذه الصفة قد أخذها فرلين عن قصيدة : Bénédiction أول قصائد زهور الشر ، ديوان الشاعر « بودلير » . وفيها يصور بودلير الشاعر أداة لما أراد الله به من سوء يقتصره أو يصمه به المجتمع منذ ولادته . وهو ضحية ، ولكنه يريد أن يكون ضحية ، ويجد فى ذلك نوعاً من المتعة يرر تمرده وشكواه . ويسلك الضحية مسلك الجحود لنداء الحياة والسعادة والقانون . وكتب بودلير نفسه عن الشاعر الأمريكى إدجار آلان بو يقول : « ألا توجد ، إذن ، أرواح مقدسة ، وقفت حياتها على نوع من العبادة ، وقضى عليها أن تسير نحو الموت والمجد عن طريق تدمير نفسها ؟ » . وبينما كان يرى شعراء الرومانتيكية - مثل « هوجو » و « فينى » - فى الشاعر نبى العصور الحديثة ، يتقدم ركب الإنسانية ، إذا بودلير - والرمزيون بعده - يرون الشاعر ضحية ، وأنه غريب عن كل ما يحيط به ، غير قادر على التكيف مع مطالب الحياة من حوله (انظر كذلك قصيدة « الألباتروس » لبودلير) - وكان الشعراء الذين أطلقوا على أنفسهم أنهم انحلاليون هم نواة الرمزية فيما بعد . ويقول « فرلين » فى قصيدة : سونيتا من قصائده : « أمثل الامبراطورية فى نهاية انحلالها » . =

حين هى اختياره المحض ، فليست نتيجة لشعره ، ولكنها أصله ومنبعه . فهو على ثقة بالإخفاق التام لسعى الإنسان . وهو يرتب أموره ليخفق فى حياته الخاصة ، كى يتخذ من إخفاقه الخاص - بوصفه فرداً - شاهداً على الإخفاق الإنسانى بعامه . والشاعر يجادل أيضاً ، شأنه فى ذلك - كما سنرى بعد - شأن الناثر ، ولكن الجدل فى النشر يتم باسم نجاح أكبر ، فى حين أنه فى الشعر يتم باسم إخفاق مستور وراء كل نصر .

[٥] من البديهي أن فى كل شعر بعض مظاهر خاصة بالشعر ، أى بعض مظاهر لنجاح . والعكس صحيح : فأكثر أنواع النثر جفافاً يحتوى على شئ من الشاعرية ، أى أنواع إخفاق ، فليس هناك من ناثر - مهما أوتى من وعى وصفاء ذهن - يستطيع أن يدرك على وجه التحديد كل ما يريد أن يقول . فهو دائماً متجاوز بقوله كل ما يريد أو واقف دونه . فكل جملة من جملة بمثابة رهان ومخاطرة يستهدف

= وهؤلاء طابعهم العام السأم والاشمئزاز من كل ما حولهم ، وفى الوقت نفسه يفرون من كل تبلل أو إسفاف . ويقول فرلين : « كلمة الانحلالين *Décadents* تستلزم لدينا أفكاراً صافية دقيقة لمدينة فى أوجها ، وثقافة أدبية عالية ، وروحاً جديرة بصنوف المتعة المتوثبة . . . » وقد وجدوا اللغة عاجزة عن التعبير عن خوالج النفوس المعقدة الرقيقة ، فاخترعوا ألفاظاً ، وجددوا فى معانى ألفاظ قديمة ، ولجأوا إلى وسائل الإحياء التى تحدثنا عنها فى كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث الطبعة الثانية ص ٤٨٢-٤٨٧ ، ٥٣٩-٥٤١ ، ثم فى كتابنا : الأدب المقارن ص ٣٧٣-٣٧٩ .

لهما . وكلما حاول الإمعان تفردت الكلمة أمامه بخصائصها . وما من إنسان يستطيع أن ينفذ إلى كل أسرار كلمة من الكلمات ، كما وضع ذلك بول فاليري . وعلى هذا تستخدم كل كلمة في معناها الواضح المصطلح عليه ، وفي الوقت نفسه تستخدم لما لها من جرس تكتسب به أنواعاً من الغموض . وأكاد أقول إنها تستخدم كذلك لهيتها ، وهذا مما تهتز له مشاعر القارئ أيضاً . ولم نعدُ - بعدُ - في مجال التعبير المصطلح عليه ، بل في مجال الفيض والصدقة . فالوقفات التي تتخلل النثر وقفات شعرية ، إذ هي معالم لحدوده . ولاجل أن أكون واضحاً كل الوضوح ، اقتصررت في شرحي على الطرفين المتناقضين : حالة النثر الخالص ، وحالة الشعر الخالص . ومهما يكن من شيء فلا ينبغي أن نستنتج من هذا أنه يمكن الانتقال من الشعر إلى النثر بسلسلة متصلة من أساليب وسط ليست بشعرية ولا بنثرية . فإن النثر إذا أفرط في تدليل الكلمات فإن صورة النثر تتحطم وتقع في الفراغ . وإذا تصدى الشاعر للحكاية أو للشرح أو للتعليم ، صار الشعر مدموفاً بطابع النثر ، وخسر دوره . فالأمر هنا أمر تراكيب معقدة غير صافية ، بيد أنها محددة .

الفصل الثانى

لماذا نكتب؟

نقاط الفصل الثانى

[حرية الاختيار قسمة مشتركة بين الكتاب جميعاً ملتزمين وغير ملتزمين ، وهى أساس المطالبة بالالتزام - فيما يخص المناظر الطبيعية يظل الشخص لها غير ضرورى فى اكتشافها ، بمعنى أنه لا يوجد لها - أما فى الخلق الفنى فالفنان ضرورى بالنسبة له ، لأنه هو الذى أنتجه - لا يرى الفنان عمله أبداً غريباً عنه ، لأنه مصدره ، وليس فيه عنصر مفاجأة له ، لأنه جزء من ذاته . وشأن الفنان فى هذا غير شأن الصانع الذى يعمل على حسب نماذج توضع له - الفنان لا يمكن أن يتجرد من ذاته .

عملية القراءة هى التى يتحقق بها وجود العمل الأدبى - الكاتب لا يقرأ ما يكتبه فى معنى القراءة المقصودة من الخلق الفنى ، لأنه فى قراءته لعمله لا يكتشف جديداً ، وفى القراءة تتحقق موضوعية القارئ ، وهى التى لا يستطيع أن يحصل عليها الكاتب ، لأنه فى عمله ذاتى دائماً - القارئ هو الذى

يضيف على العمل الأدبي صفة الوجود المطلق بإنتاجه إياه عن طريق القراءة. وفي هذه القراءة يكتشف القارئ العمل الأدبي كأنه موجود طبيعي، أى أن العمل الأدبي حتمى يفرض على القارئ مقوماته - العمل الأدبي لا يكتشفه القارئ من خلال اللغة وحدها، بل كذلك من خلال الصمت ومناقشة العبارات - جهد القارئ يعادل جهد المؤلف - دور المؤلف لدى القارئ هو دور التوجيه لا التحكم أساسه الاعتماد على حرية القارئ وتبادل الثقة بينه وبين الكاتب - رد المؤلف على الفيلسوف « كانت » فى اعتداده بجمال الفن غاية فى ذاته ، وقد أوجزت هذه النقاط فى هامش ص ٥٨-٥٩ - الهدف الغائى للفن هو تجسيد نظام العالم ، وهو هدف موكول بعملية القراءة - معنى الطرب الفنى الذى يكتمل به العمل الفنى ، وهو يعوق ، برهنة ، دعوة الكاتب المبنية على إثارة العواطف الحرة الكريمة ، لا إثارة الحقد والبسلة - المعانى الإنسانية المطلقة تتراعى كالأفق من وراء تصوير المواقف الخاصة - الحيدة فى الفن مستحيلة - تعاقد الكاتب والقارئ تعاقدًا أساسه الجوهرى الثقة والحرية ونشذان إيقاظ الوعى العالمى ومحو المظالم - فى أعماق فرائض الفن تكمن فرائض الخلق - العمل الأدبي فى جوهره بمثابة شهادة بالثقة فى حرية الناس - تخلق عواطف القارئ يذهب بقيمة العمل الأدبي - كل محاولة يقصد بها الكاتب إلى استعباد قرائه خطر يهدد الكاتب فى وجود الفنى نفسه . . .] .

لكل وجهة . فالفن لدى بعض الناس هروب من الواقع ، ولدى بعضهم الآخر وسيلة من وسائل التغلب . ولكن من المستطاع أن يهرب المرء من الواقع بالرهبانية ، أو بالجنون ، أو بالموت ، كما يمكن التغلب بقوة السلاح . فلماذا ، إذن ، يختار المرء الكتابة دون غيرها ، فيسجل كتابةً مظاهرَ هربه من الحقيقة أو مواطن انتصاره ؟ ذلك أن وراء أهداف المؤلفين المختلفة حرية اختيار مشتركة بينهم هي أعمق وأقرب إلى رسالتهم من تلك الأهداف . وسنحاول هنا توضيح هذه الحرية لنرى ما إذا كان فيها نفسها ما يبرر ما تتطلبه من « التزام » الكاتب .

كل إدراك من إدراكاتنا مصحوبٌ بالشعور بأن الحقيقة الإنسانية ذات طبيعة « كاشفة » ، أى أن بها وحدها يتحقق الوجود ؛ أو بعبارة أخرى : الإنسان هو الوسيلة التى بها تتبدى الأشياء ^(١) . ذلك أن

(١) عند الوجوديين فرق بين كينونة الأشياء ووجود الإنسان . فالأشياء منفصلة عن الإنسان لا وجود لها عملاً إلا بعملية الإدراك ، أى بالعملية العقلية التى يربط المرء فيها بين معرفته وظاهرات هذه الأشياء . والوجود الحق خاص بالإنسان . أما الأشياء فوجودها عملاً متوقف على وعى الإنسان لعلاقاته المتعددة بها ، أى أنها بمثابة الامتداد لذاته . انظر مثلاً :

G. Marcel : *Journal Métaphysique*, p. 15-18 ,

وهذه الفكرة قريبة الشبه بفكرة الفيلسوف الإسلامى محمى الدين بن العربى فى أن المدرك هو الذى يوجد الموجودات بتصوره لها ، انظر : محمى الدين بن العربى : ذخائر الاعلاق شرح ترجمان الأشواق ، طبعة بيروت سنة ١٣١٢ هـ ، مقدمة .

العلاقات بين أجزاء هذا العالم إنما تتكاثر بمثلونا فيه . فنحن الذين نعقد الصلة بين هذه الشجرة وهذا الجانب من السماء . وفضلنا تتكشف وحدة المنظر الطبيعي المؤلف من هذا النجم الذى اختفى فى الواقع منذ آلاف السنين ^(١) ، مع هذا الهلال آن التربيع ، وذلك النهر الأدكن . وسرعة السيارة أو الطائرة هى التى تربطنا بهذه الأرجاء الفسيحة من الأرض . وبكل فعل من أفعالنا يكشف العالم لنا عن وجه جديد . ولكن إذا كنا نحن المكتشفين للعالم ، فإننا نعرف كذلك أننا لسنا له بخالقين . فإذا نحن انصرفنا عن منظر من المناظر ، ظل المنظر دون شاهد قابلاً غائصاً فى ظلام المجهول ^(٢) ، أى أنه يظل موجوداً مجهول الوجود . ولن يبلغ

(١) إنما يضرب « سارتر » النجم الذى اختفى مثلاً ليوضح ذاتية المدرك وقيمتها فى وعيه للأشياء ، فمثلاً بالنسبة للشمس نحن لا نراها حين تشرق إلا بعد أن يصل ضوءها إلينا ، ووصول هذا الضوء يستغرق مدة زمنية قدرها ثمانى دقائق وثمانى عشرة ثانية ، أى أنها تظل مشرقة هذه المدة الزمنية دون أن نراها ؛ وكذلك حين تغرب تختفى فى الحقيقة ، ولكننا نظل نراها - وهى مختفية - نفس المدة الزمنية السابقة الكافية لاختفاء ضوءها بعدها . وبما أن بعض النجوم بيننا وبينها مسافة أكبر بكثير مما بيننا وبين الشمس ، قد تبلغ هذه المسافة مئات أو آلاف السنين الضوئية ، إذن لو اختفى نجم من هذه النجوم البعيدة ، فإننا نظل نراه آلاف السنين التى لا بد منها لاختفاء ضوءه عن عيوننا .

(٢) يرى « سارتر » أن الأشياء ظاهرات تدرك بالنسبة إلى شخص يدركها ؛ ولكنه يحرص فى الوقت نفسه على أن ينبه إلى أن هذه الظاهرات التى بها ندرك الأشياء ، أو الأشياء الماثلة لإدراكنا فى ظاهريات ، لها فى ذاتها وجود مستقل عن الإدراك ، =

الجنون بإنسان أن يعتقد أن المنظر فى هذه الحالة يصير معدوماً ، وإنما العدم مصيرنا نحن . وستظل الأرض على حالتها حتى يأتى وعى آخر يوقظها . وهكذا ؛ إلى وعينا الذاتى بأننا « مكتشفون » يضاف وعى آخر : هو أننا غير ضروريين بالنسبة إلى الشئ المكتشف .

أحد الدواعى الأساسية للخلق الفنى يتمثل حقاً فى حاجتنا إلى الشعور بأننا ضروريون بالإضافة إلى العالم . فإذا سجلتُ - فى لوحة مرسومة أو مقالة - ملامح وجه فى منظر اكتشفته من مناظر البحر أو الحقول ، فأحكمت الصلة بين أجزائه ، وأدخلتُ فيه من النظام ما كان يعوزه ، وفرضتُ وحدة الفكر على مختلف أجزائه ، فعندى - فى هذه الحالة - وعى بأنى أنتجتُ هذا المنظر بأجزائه ؛ أى أنى أحس بأنى ضرورى بالنسبة إلى ما خلقتُ . ولكن الشئ الذى خلقتُه فنياً هو الذى يستعصى على هذه المرة : إذ لا يمكن أن أكتشف وأخلق فى آن ^(١) . فالخلق بمنزلة الشئ غير الحتمى ^(٢) بالنسبة إلى القوة التى خلقتَه . فمن

= وهو أساس عملية الإدراك ، ويسميه « سارتر » الوجود المتعدى حدود الظاهرة ، أو

الوجود المتعالى . انظر: J.P. Sartre: *L'Etre et le Néant* , P.17,27.

(١) أى أن الاكتشاف غير الخلق ، فهما عمليتان ثانيتهما تالية للأولى ، فالإكتشاف إدراك المرء للعلاقات التى تربطه بشئ أو منظر مثلاً ؛ وهذه الأشياء أو المناظر مستقلة تفرض نفسها على مكتشفها ؛ على حين عملية الخلق الفنى تستلزم أن يفرض الفنان ذاتيته على ما أنتجه ، وهو حر فى إنتاجه أو تغييره .

(٢) أى أنه لا يفرض نفسه على منتجِه ، إذ هو موضع نظر منه ، ومجال تغيير دائم .

الواضح ، مبدئياً ، أن الموضوع الذى أنتجه الفنان - حتى لو ظهر فى عيون الآخرين كأنه كاملُ الخلق - هو لدى منتجه موضع نظر دائم : يستطيع دائماً أن يغير هذا الخط فى اللوحة ، أو هذه الصبغة ، أو هذه الكلمة ، وبذا لا يفرض الإنتاج نفسه فرضاً على منتجه . وقد سأل رسامٌ مبتدئُ أستاذه قائلاً : « متى أعدّ اللوحة من لوحات رسمى كاملة ؟ » . فأجابه الأستاذ : « فى الوقت الذى تستطيع النظر إليها دهشاً قائلاً فى نفسك : أنا الذى فعلت هذا !! » .

ومعنى هذا أن الفنان لن يصل إلى هذا الوقت أبداً ، لأن هذا يقتضى منه النظر إلى عمله بعينى إنسان آخر لكى يكتشف ما أنتج . وبدهى أن وعينا بما أنتجنا يقل كلما راد وعينا بقوتنا ^(١) المنتجة . إذا كانت المسألة خاصة بصناعة الخزف أو النجارة ، فنحن نعمل طبقاً لنماذج موضوعة ، حدد الآخرون لنا استعمالها .

وهذا ما ينطبق عليه « فكرة الناس » الشهيرة فى فلسفة هيدجر ^(٢) ، لأن الآخرين هم الذين يشتغلون بأيدينا . ويمكن ، فى هذه الحالة ، أن

(١) أى أننا لا نرى العمل غريباً عنا كلما كنا مصدر إنتاجه فى جملته ودقائقه ، فليس فى العمل الفنى ، إذن ، عنصر مفاجأة ودهشة بالنسبة لمنتجه .

(٢) Martin Heidegger فيلسوف ألماني معاصر ، ولد عام ١٨٨٩ ، ومن مؤسسى الفلسفة الوجودية ، وهو من فريق الوجوديين المؤمنين ، مثل جبريل مارسيل فى فرنسا . و « فكرة الناس » فى فلسفته يعبر هو عنها بالضمير « هم » ، وفيها ينحى =

تظهر نتيجة العمل غريبة لنا لدرجة تحتفظ فيها أمام عيوننا بموضوعيتها . ولكن إذا كنا نحن مخترعى قواعد الإنتاج ومقاييسه ومعايره ، وإذا كان منبع الإنتاج منبعجاً من أعماق القلب ، ففي هذه الحالة لن نجد مطلقاً سوى أنفسنا فى عملنا ، لأننا نحن الذين اخترعنا القوانين التى بمقتضاها نحكم عليه ، فلا نرى فيه إلا تاريخنا وحبنا ومرحنا . وحتى لو اقتصرنا ، فى هذه الحالة ، على النظر إلى عملنا الفنى دون أن نمسه بتغيير ، فلن نفيد منه هذا المرح وهذا الحب ، لأننا نحن الذين وضعناهما بأنفسنا فيه ، ولن نصير تلك النتائج التى سجلناها على اللوحات الفنية أو فى الورق موضوعيةً أبداً بالنسبة لنا . فمعرفتنا مستفيضة بالوسائل التى كان ذلك الإنتاج وليدها . وتظل هذه الوسائل اكتشافاً قيماً ، ولكنه ذاتى ، ففيها ذات أنفسنا من إلهام وحيل فنية . فإذا حاولنا إدراك عملنا فنحن بصدد خلقه من جديد ، إذ نكرر عملية الفكر التى أنتجناه بها ، فيبدو كل جانب من جوانبه كأنه نتيجة . وهكذا ، فى عملية الإدراك ، يبدو موضوع الإدراك هو الحتمى ، والمدرك غير حتمى ^(١) ، ثم إن هذا المدرك يبحث عن الحتمية فى الخلق الفنى ويحصل عليها ، وحينئذ يصير

= على من يؤيفون وجودهم الفردى بالسير وراء الناس والعمل كما يعملون ، بدون رأى أو فكرة .

(١) هذه هى مرحلة الكشف أو الإدراك كما سبق أن أشرنا إليها هامش الصفحة ٧٤ رقم ١ ، وفيها يبدو الشيء المدرك أو المكتشف حتمياً يفرض نفسه على من أدركه .

الموضوع الذى خلقه فنياً هو الشيء غير الختمى بالنسبة إليه ^(١)

وفن الكتابة أصدق مجال يتجلى فيه صدق هذا المنطق . وذلك أن العمل الأدبى خلدروف عجيب لا وجود له إلا فى الحركة . ولأجل استعراضه أمام العين لأبد من عملية حسية تسمى : القراءة . وهو يدوم مادامت القراءة ، وفيما عدا هذا لا يوجد سوى علامات سود على الورق . فالكاتب ، إذن ، لا يستطيع أن يقرأ ما يكتبه ^(٢) ، على حين يستطيع الحذاء أن يقيس حذاءً صنعه ليعرف ما إذا كان على قدر قدميه ، ويستطيع المهندس أن يسكن البيت الذى صمم . والمرء ، حين يقرأ ، فى حال تنبؤ وانتظار . فهو يتنبأ بنهاية الجملة ، وبالجملة التالية ، وبالصفحة بعدها ، وهو منتظر أن يؤكد تلك الصفحات بتنبؤاته أو ينفيها . فالقراءة تتألف من عدد جَمٍّ من الفروض ، ومن أحلام متلوة بيسقطة ، ومن

(١) هذه هى المرحلة الثانية ؛ مرحلة الخلق الفنى ، وفيه بصير الإنتاج - الذى هو فى الأصل صورة للشيء المكتشف - غير ختمى بعد خلقه فنياً ، أى أنه لا يفرض نفسه على منتج ، بعكس ما كانت عليه الحال حين كان هذا المدرك فى مرحلة الإدراك وقبل الخلق الفنى .

(٢) لأن الكاتب لا يكشف جديداً بقراءته ما يكتبه ، إذ هو ذاتى فيما يتجه ، أى أنه يضع ذاته فيما يكتبه من أفكار وآراء وعواطف ، فليس فيما كتبه عنصر مفاجأة بالنسبة له ، فلا يمكن أن تثير القراءة فى نفسه شعوراً غير الذى أودعه فى موضوعه من قبل وكان هو مصدره - وهذا هو ما سيشرحه المؤلف من أن القراءة الحقيقية مستحيلة بالنسبة للكاتب حين يطالع ما كتبه .

ضروب من الأمل واليأس . والقراء سباقون على الجمل التى يقرءونها ، يتقدمون فى ذلك نحو مستقبل محتمل ، ينهار فى بعض أركانه أو يرتفع كلما تقدموا فى القراءة ، وينكص من صحيفة لأخرى مكوناً الأفق المتحرك للعمل الأدبى . وبدون انتظار وبدون مستقبل وبدون جهل لهذا المستقبل ، لا تتحقق الموضوعية . فعملية الكتابة ، إذن ، تتضمن شبه قراءة ضمنية بها تصبح القراءة الحقيقية مستحيلة . قد يرى الكاتب الكلمات حين تتألف تحت قلمه ، ولكنه لا يراها كما يراها القارئ ، إذ هو يعرفها قبل قراءتها . وليست وظيفته هى الوقوع بعينه على الكلمات النائمة المنتظرة للقراءة كى يوقظها بنظراته ، وإنما وظيفته أن يلحظ السطور المتوالية . وفى الجملة ليس لنظره رسالة سوى التنظيم البحث . والنظر هنا لا يتعرف به الكاتب شيئاً سوى ما ترتكبه اليد من أخطاء هينة . فلا مجال لتنبؤ ولا لتخمين لدى الكاتب ، لأنه بصدد مشروع يقوم به . وكثيراً ما يحدث له أن ينتظر عودة خاطره ، أو كما يقولون : ينتظر الإلهام . ولكن المرء لا ينتظره خاطره كما ينتظر إنساناً آخر . فإذا تردد الكاتب فهو فى تردده على علم بأن المستقبل لم يُخلق بعد ، وأن عليه هو أن يصنعه ؛ وإذا كان بعد جاهلاً بمصير أحد أبطاله فليس لهذا من معنى سوى أنه لم يفكر فى هذا المصير ، أو أنه لم يحزم فيه برأى ، فالمستقبل أمامه صفحة بيضاء ؛ على حين يتبدى هذا المستقبل للقارئ فى هذه المائتى صفحة التى تفصله - بما سُحنت به من سطور - عن الغاية . فالكاتب -

فى أى موضع من كتابه - لا يلتقى إلا بإرادته وبمشروعاته وبما يعلمه ؛
أو بعبارة أوجز : لا يلتقى فيه إلا بنفسه هو ، ولا يظهر منه إلا على
ذاتيته هو ؛ أما الموضوع الذى يخلقه فهو منه فى حرز منبع المثال ^(١) ،
لأنه لا يخلقه لنفسه . فلذا استعداد قراءة ما كتب تعذر عليه الخروج
من تلك الدائرة ، إذ قد فات أوانه . فمهما يكن من شئ فلن تتبدى
لعينه الجملة التى كتبها شيئاً خالصاً من الأشياء . وقد يذهب فى
قراءته إلى أبعد حدود « الذاتية » ، ولكنه لن يتجاوز هذه الحدود . نعم
قد يقدر أثر جملة رائعة أو حكمة بالغة أو صفة أصاب بها موقعها ،
ولكنه الأثر الذى يحدث فى نفوس الآخرين ، يستطيع الكاتب تقديره
ولكنه لا يستطيع الشعور ^(٢) به . فلم يكتشف « بروسى » قط حب

-
- (١) لأنه لا يمكن أن يكون موضوعياً - كالقارئ الآخر - فى تصفحه لما خلقه بنفسه .
(٢) أى أن القراءة عملية مؤلفة من شطرين : فالشطر الأول هو الإدراك ، أى إدراك
الإنتاج الفنى ، أو اكتشافه ، وفى هذا الاكتشاف يكون القارئ بالنسبة لما يقرأ فى
موقف يشبه موقف الكاتب فى مرحلة إدراكه للأشياء والمناظر قبل مرحلة خلقه فنياً
لها ، فيكون الإنتاج الأدبى بالنسبة للقارئ شيئاً حتمياً ، أى يفرض نفسه على القارئ
على نحو ما تفرض الأشياء والمناظر وجودها على المدرك . وفى القراءة يكتشف
القارئ الإنتاج الفنى ومؤلفه على أنهما حتميان أى مقروضان ، وبعبارة أخرى ينظر
إليهما موضوعياً . أما الشطر الثانى من القراءة فهو خلق القارئ لما يقرؤه ، أى إبرازه
إلى عالم الوجود بتقويمه أو إخراجه فى صورة من الصور بناء على ما يدركه منه حين
يفهم مواطن إيجائه .

كارلوس^(١) الجنسى الشاذ ، لأنه هو الذى أراد أن يكون كذلك قبل أن يشرع فى تأليف كتابه . فإذا اتخذ كتاب ما فى نظر صاحبه يوماً مظهر « الموضوعية » ، فذلك لأن عهد مؤلفه به قد تقادم ، ففسيه وأصبح غريباً عنه بتفكيره ، وربما لم يعد قادراً على كتابته . وهذه هى حال «روسو» حين استعداد قراءة « العقد الاجتماعى » فى آخر حياته .

إذن ليس بصحيح أن المرء يكتب لنفسه ، وإلا كان ذلك أروع فشل . وإذا شرع المرء فى تسجيل عواطف نفسه على الورق ، فمبلغ جهده أن يستديم هذه العواطف فى نفسه واهية ضعيفة^(٢) . فليس النشاط الفنى الخالق إلا لحظة تجريدية مبتورة بالنسبة للأثر الأدبى . ولو كان المرء يعيش وحده لاستطاع أن يكتب ما شاء ، فلن يخرج كتابه إلى الوجود

(١) Charlus شخصية من الشخصيات الأدبية التى خلقها مارسيل بروسى فى مجموعة قصصه التى عنوانها : « البحث عن الزمن المفقود » ، وسبق ذكرها هامش ص ٤٦ . وكارلوس ذو ثقافة عالية ، ولكنه ينحدر فى أدنى دركات الرذائل . وهذه الشخصية تشغل مكاناً هاماً فى القصة الرابعة من مجموعة القصص السابقة وعنوانها : Sodome et Gomorrhe ثم فى القصة الخامسة منها ، وعنوانها : La Prisonnière .

(٢) لأن العواطف القوية المشبوبة لا يمكن أن تصحب الخلق الفنى ، لأنها تعوق التفكير والتأمل اللذين يستلزمهما العمل الفنى . وهذه فكرة أطال فى شرحها ديدرو ثم بندتو كروتشيه وشرحناها فى كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ص ٣٤٦-٣٤٧ ، ٣٦٤-٣٧٠ .

عملاً موضوعياً . وعليه فى هذه الحالة أن يضع القلم أو يئأس . ولكن عملية الكتابة تتضمن عملية القراءة لازماً منطقياً لها . وهاتان العمليتان تستلزمان عاملين متميزين : الكاتب والقارئ . فتعاون المؤلف والقارئ فى مجهودهما هو الذى يخرجُ إلى الوجود هذا الاثر الفكرى ، وهو النتاج الأدبى المحسوس الخيالى فى وقت معاً . فلا وجود لفن إلا بوساطة الآخرين ومن أجلهم .

وتبدو القراءة حقاً عملية تركيبية للإدراك والخلق [١] ، وهى تفترض حتمية المؤلف وإنتاجه معاً . فإنتاجه حتمى لأنه بالضرورة مُتعالٍ ^(١) ، ولأنه يفرض مقوماته الخاصة التى يجب أن يكون القارئ لها فى حال انتظار وملاحظة . والمؤلف كذلك حتمى ، لا لأن القارئ يكتشف موضوعه فحسب (أى يبرزه إلى الوجود) ^(٢) ، بل لأنه يجعل هذا الموضوع ذا وجود مطلق ^(٣) ، (أى أنه يُنتجه) . وموجز القول أن القارئ على وعى بأنه يكتشف الموضوع ويخلقه ، فهو يكتشفه فى حالة

(١) أى أن له وجوداً فى ذاته يتجاوز مجرد إدراكه ، شأنه فى ذلك شأن الأشياء ، انظر فى صدر هذا الفصل هامش ص ٧٥ رقم ٢ .

(٢) على نحو ما توجد الأشياء بأدراكها ، انظر الهامش المشار إليه فى الرقم السابق .

(٣) أى يجعل منه شيئاً مستقلاً ذا وجود قائم بالفعل لا يحال به على مدلول آخر ، وحينئذ يكون وجوده كالأشياء ، والقارئ هو الذى يكسب الموضوع الأدبى صفة الوجود المطلق بإنتاجه إياه من قراءته .

الحلَق ، ويخلفه بهذا الاكتشاف . حقاً لا يصح أن نعتقد أن القراءة عملية آلية يتأثر فيها القارئ بالحروف المكتوبة كما تتأثر لوحة آلة التصوير بما ينعكس عليها من ضوء . فإذا كان القارئ شارد اللب أو متعباً أو أحمق أو مضطرب الفكر ، أعياء إدراك كثير من العلاقات المصورة في العمل الأدبي ، فلا يصل إلى درجة إشراق الموضوع في نفسه كما تتقد النار . وفي هذه الحالة يعى بعض الجمل التي تتراءى لعينيه في ظلام الغموض ، وكأنها تنتظم عن طريق الصدفة . أما إذا كان القارئ في خير حالاته ، فإنه سيجلو لنفسه من وراء الكلمات صورة مركبة لا تعدو كل جملة فيها أن تكون ذات وظيفة جزئية . وتتمثل هذه الصورة في القضية التي يريد الكاتب نفيها أو إثباتها ، أو في الموضوع ، أو في المعنى العام . وهكذا ، منذ البدء في القراءة ، لا يبقى المعنى محصوراً لديه في الكلمات ، ولكن المعنى هو الذى يمكنه من فهم كل كلمة منها . وعلى الرغم من أن الموضوع الأدبي يبرز إلى الوجود من خلال اللغة ، فلا سبيل إلى حصره في نطاقها ؛ ولكنه - طبيعة - على النقيض من ذلك ، إذ لا يتضح للقارئ إلا بالصمت ومناقشة العبارات . وبذا يمكن قراءة مائة الألف من الكلمات التي يحتويها كتاب ، كلمة كلمة ، دون أن ينبع منها معنى العمل الأدبي . فليس هذا المعنى هو مجموع الكلمات ، ولكنه فى مجموعها العضوى ^(١) . ولن يتيسر للقارئ شئ إذا لم يكن بحيث

(١) أى بالنظر إلى وحدة الموضوع العضوية التي تعين على فهم جزئياته ، إذ تكون الكلمات فى هذه الحالة وحدات حية ذات وظائف معينة فى بنية العمل الأدبي .

يستطيع ، دون عون يذكر ، أن يزج بنفسه فى القراءة وهو فى مستوى صمت التأمل فيما يقرأ ، أو بعبارة أوجز ، إذا لم يخترع هذا الصمت ، فيتزل فيه منازلها الكلمات والجمل التى أيقظها وثبتها ^(١) . فإذا قيل لى : إن الأجلد أن تسمى هذه العملية اختراعاً جديداً أو اكتشافاً ؛ أجبت ، أولاً ، بأن مثل هذا الاختراع الجديد - من جانب القارئ - عملٌ يساوى فى جدته وأصالته الاختراع الأول من جانب المؤلف ؛ ثم إنه إذا لم يكن الموضوع قد خرج من قبل على يد مؤلفه ، فهنا بخاصة لا يمكن أن يُقصد إلى اختراعه من جديد ، ولا إلى اكتشافه ، لأنه إذا كان الصمت الذى تحدثت عنه هو حقاً غاية كل مؤلف ، فلا أقل من أن نقرر كذلك أن المؤلف لم يعرفه قط . إذ أن صمت المؤلف « ذاتى » وسابق على لغة تأليفه ، فهو صمت يتمثل للمؤلف فى غيبة الكلمات ، هو صمت الإلهام

(١) فى أدب القصة والمسرحية - فى العصر الحديث ، وبخاصة فى أدب الوجوديين - لا يتدخل المؤلف تدخلاً سافراً بالشرح والتعليل ، بل يعرض الموقف الخاص فى صورة مشكلة ذات شعب كثيرة ، وقد يوحى للقارئ بمسلك الرشيد حيال الموقف ، ولكن مجرد إحياء يترامى نتيجة للتفكير العميق فى سلوك شخصيات القصة أو المسرحية . ومثل هذا الأدب يتطلب من القارئ مشاركة فى خلق القصص أو المسرحيات ، إذ يأبى الكتاب الحديثون أن يقدموا للقارئ طعاماً ممضوغاً ، بل يتركونه أمام الموقف ، مورعين الفكر فى اتجاهات مختلفة ومتاهات نفسية واجتماعية مروعة ، ليهتدي فيها بنفسه ، وسيشرح المؤلف ذلك بعد وبخاصة فى الفصل الرابع ، وانظر أيضاً كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ص ٤٩٦-٤٩٨ ، ٥٠٠-٥٠٤ .

الطبيعى الحى الذى تحدده فيما بعد الكلمات : على حين صمت القارئ محصور فى الموضوع . وفى داخل الموضوع نفسه تتجلى أنواع أخرى من الصمت فى الأجزاء التى أغفل المؤلف تفصيلها عن عمد . وأقصد هنا إلى الأغراض المقصودة حقاً للمؤلف بهذا الإغفال ، حتى إنها لا معنى لها إلا فى أماكنها من الموضوع الذى تكشف عنه القراءة . على أن هذه الأغراض هى أساس تركيز الموضوع ، وهى التى تكسبه مظهره الخاص به . ويقصر بنا القول إذا شرحنا أنها غير مدلول عليها صراحة فى العمل الأدبى ؛ بل إذا راعينا الدقة قلنا إنها غير قابلة للتعبير عنها . ولذا لا يصادفها المرء فى لحظة محدّدة من قراءته ، فهى فى كل مكان ، ولا مكان لها ^(١) . فليس من تعبير صريح عن وصف العالم الخيالى العجيب الذى تدور فيه قصة « مولن الكبير » ^(٢) ، ولا عن كبرياء العناد

(١) لأن العمل الأدبى أساسه الإحياء لا الأمر ، ولهذا يفقد الإنتاج الأدبى أثره إذا كانت الأغراض فيه واضحة سافرة ، ولهذا عيب على الرومانتيكيين نزعتهم الخطائية فى قصصهم ومسرحياتهم ، ولهذا يلجأ الكتاب الحديثون إلى إغفال الشروح لمواقفهم ، وإلى ما يسمى الإضممار التصويرى أو المادية التصويرية ، ليركوا للقارئ فجوات يملؤها بظننته ، وهى مثار الإحياء . انظر كتابى السابق الذكر ، ص ٤٩٧ ، ٥٠١-٥٠٤ .

(٢) Le Grand Meaulnes قصة رمزية فلسفية للكاتب الفرنسى آلان فورنييه Alain Fournier ظهرت عام ١٩١٣ ، والشخصيات فيها سجنية الأحلام ، وهى ترمز إلى أن للسعادة قمة إذا وصل إليها المرء مرة انحدر منها أبداً .

فى قصة « أرمانس »^(١)، ولا عن درجة الواقعية فى أساطير « كافكا »^(٢). وعلى القارئ - كى يختصر كل هذا - أن يتجاوز دائماً حدود ما يقرأ . لاشك أن المؤلف يدلّه على الطريق ، وهذا كل ما يستطيع أن يفعل . والمعالم التى يقيمها على الطريق مفصول بعضها عن بعض بفراغ على القارئ أن يملاّه ؛ ثم عليه - بعد ذلك - أن يتجاوز هذه المعالم إلى ما وراءها . وجملة القول أن القراءة عملية خلق من القارئ بتوجيه من المؤلف . فمن جهة قد يُعدّ الجوهر الوحيد حقاً للعمل الأدبى هو « ذاتية » القارئ . فانتظار « راسكولنيكوف »^(٣) هو انتظارى أنا الذى أعيره إياه

(١) Armanse قصة للكاتب الفرنسى ستاندار (١٧٨٣-١٨٤٢) ، ظهرت عام ١٨٢٧ ، والشخصية الأولى هى شخصية أوكثاف الذى يحب قريته أرمانس ، ويظل الحب بينهما غامضاً تشوبه الشكوك ، ويعانى منه كل منهما حتى تقضى أمه على هذه الوسواس ، فيتزوجان ، ولكن لا يلبث أن يظن - عن طريق الوشاية - أن أرمانس تزوجته لثرائه ورحمة به ، فيرحل ليشارك فى حرب اليونان ويموت هناك .

(٢) Frantz Kafka كاتب تشيكي يكتب بالألمانية (١٨٨٣-١٩٢٤) ويكشف فيما يكتب عن جانب المعائب فى الوجود الإنسانى ، ويختلط فى كتابته عالم اللاشعور بعالم الشعور .

(٣) الشخصية الرئيسية فى قصة « الجريمة والعقاب » للكاتب الروسى : دستوفسكى (١٨٠١-١٨٨١) وفيها يبدو هذا البطل نهياً لفكرة تورقه من جانب مراية تظلم الناس بالربا الفاحش وتحبس ثروتها عن مساعدة المعوزين ، ويدور فى نفسه صراع بين الخلق التقليدى والاستقلال فى الفكر بالقضاء على هذه المراية ، ليساعد بها المعوزين ، ومن هؤلاء اخته . ويرر لنفسه ارتكاب الجريمة ، ولكنه لا يجد فى بيت القتيلة إلا =

وبدون هذا الجزع من القارئ لا يبقى سوى علامات على الورق واهنة .
 وحقده على عضو النيابة الذى يستوجهه هو -مقضى أنا قد أثارته الحروف
 المسطورة وقيدته . ولم يكن ذلك النائب نفسه ليوجد لولا هذا الحقد الذى
 أحمله له بوساطة « راسكولنيكوف » . وهذا الحقد هو الذى يجعل منه
 مخلوقاً ذا لحم ودم . ولكن من جهة أخرى تقوم الكلمات مقام فخاخ تثير
 مشاعرنا وتجذبها . فكل كلمة طريق للتعالى ، إذ هى تشكل عواطفنا
 وتغذيها وتعزوها إلى شخص خيالى مهمته إحيائها فينا ؛ وليس له من
 جوهر سوى هذه العواطف المستعارة التى تصير به ذات موضوع ، لأنه
 يمنحها إطاراً وأفقاً . فكل شيء بالنسبة للقارئ موضع نظر ، كما أن كل
 شيء قد فُرج من النظر فيه . وإنما يتحقق وجود العمل الأدبى على قدر
 المستوى الدقيق لطاقة القارئ . وحين يقرأ فيخلق ما يقرؤه ، يظل على

= مبلغاً ضئيلاً من المال لا يفى بشيء من مشروعاته فى تحقيق شيء من العدالة
 الاجتماعية للبائسين . ويعتزم الاعتراف بجريمته ليجادل فيها ويبررها حين يبحث رجال
 العدالة عن الجانى . ويتقدم عامل مخبول ليعترف أنه الجانى فيعقد المسألة . ويقسو
 ضمير راسكولنيكوف عليه . ويشند عليه الأمر بعد أن يلتقى بالفتاة سونيا الطاهرة
 الطويلة على الرغم من أنها بغى ، وإنما اتحدت إلى هذه الهوة تعول أسرتها وتطعم
 إخوتها الجياع . وتدفعه سونيا إلى الاعتراف . ويحكم عليه بالنفى إلى سيبيريا .
 ويرحل وهو يعتقد أنه لم يجرم ، بل أخطأ فى تقديره وانخدع ، فكان ما أتاه من
 قتل امرأة لا جدوى له . وفى منفاه ينقله التفكير فى سونيا من الاستغراق بتفكيره فى
 الجريمة ، فتستيقظ فى نفسه المعانى الإنسانية . وفى القصة إلى جانب ذلك أحداث
 فرعية كثيرة .

علم بأنه يستطيع دائماً أن يذهب إلى أبعد من ذلك فى قراءته ، معناه فى تعمقه قراءةً وخلقاً . وإنتاج القارئ لصفات ما يقرأ - على هذا النحو المطلق الذى يصدر عن ذاتيتنا فلا يلبث أن يتضح أمام أعيننا فى شكل « موضوعى » - هو إنتاج منيع يمكننا أن نرى فيه مشابه من العلم الواضح الذى خص به « كانت » الذات الإلهية .

وحيث إن الخلق الفنى لا يتم وجوده إلا بالقراءة ، وحيث إن على الفنان أن يكل إلى آخر مهمة إتمام ما بدأ ، وحيث إنه لا يستطيع إدراك أهميته فى تأليفه إلا من ثنايا وعى القارئ ، إذن كل عمل أدبى دعوة . فالكتابة دعوة موجهة إلى القارئ ليُخرج إلى الوجود « الموضوعى » ما حاولته من اكتشاف مستعيناً باللغة . فإذا سأل سائل : وإلام تلك الدعوة من الكاتب ؟ فالإجابة ميسورة : بما أنه لا سبيل إلى العثر فى الموضوع الأدبى على السبب الكافى لظهوره فى هذا الجمال الفنى ، لا فى نفس الكتاب (إذ ليس فيه سوى أنواع من التوجيه لإدراكه) ^(١) ، ولا فى تفكير الكاتب ، إذ أن ذاتية الكاتب التى لا يستطيع أن يتجاوز حدودها ليست مبرراً للخروج منها إلى « الموضوعية » ، إذن ظهور العمل الفنى حدث جديد لا سبيل إلى شرحه بالأفكار الذاتية السابقة عليه . وحيث إن هذا الخلق الموجّه بداية مطلقة ، إذن هو من ثمرات حرية القارئ فى أصفى ما تحمل هذه الحرية من معنى . وبذا تكون الكتابة دعوة

(١) إذ أن المطلب الأساسى للمؤلف يوحى به ولا يصرح .

موجهة من الكاتب إلى حرية القارئ لتكون عوناً للكاتب على إنتاج عمله . وقد يعترض بأن كل الآلات بمثابة دعوة موجهة كذلك إلى حريتنا ، إذ هي وسائل للعمل فى حيز الإمكان ، فليس للعمل الفنى من هذه الجهة ميزة خاصة . وإنه لحق أن الآلة مختصر مجسد للعملية التى تستخدم فيها ، ولكنها تظل فى مستوى الأمر المعلق . ففى مكتتى استخدام القدم لأسمر به حقيقة أو لأقرع به رأس جارى . فإذا نظرتُ إليه فى نفسه فليس هو بدعوة موجهة إلى حريتى ، لأنه لا يضعنى أمامها وجهاً لوجه ، بل يهدف - أولاً - إلى خدمة الحرية مستبدلاً بالاختراع الحر للوسائل سلسلة من التصرفات التقليدية المنظمة . والكتاب لا يخدم حريتى ، ولكنه يستثيرها للعمل . وفى الحق لا يستطيع امرؤ أن يتوجه إلى الحرية - من حيث إنها حرية - بوسائل القهر أو الحيلة ، أو المنفعة . فليس للوصول إليها سوى طريقة واحدة تنحصر أولاً فى الاعتراف بها والثقة فيها ، ثم فى تطلب عمل منها باسمها هى ، أى باسم الثقة التى أوليتها . فليس الكتاب إذن كآلة فى أنه وسيلة لأية غاية ، بل يتجلى فى صورة غاية لحرية القارئ .

ويتراعى لى تعبير « كانت » : « الغائية بدون غاية » ^(١) تعبيراً غير منطبق على العمل الفنى . وهذا التعبير يتضمن فى الواقع أن العمل الفنى

(١) يرد المؤلف هنا على الفيلسوف الألمانى « كانط » Kant (١٧٢٤-١٨٠٤) ، إذ أن هذا الفيلسوف يعد المتعة الفنية غاية فى ذاتها ، فلا ينبغى أن نبحث وراءها عن غاية خلقية أو اجتماعية ، وكانت آراءه الفلسفية دعامة دعاء أهل الفن للفن . ونذكر هنا =

= النقاط الأساسية التى تخص الحكم الجمالى عند « كانط » على حسب ما ذكره فى كتابه : « نقد الحكم » الذى نشر عام ١٧٩٠ - يرى « كانط » أن الحكم الجمالى يختص بمميزات . أولها من ناحية وصفه : وهو أن حكم الذوق فيه صادر عن ارتضاء لا تدفع إليه منفعة . أى أن المتعة الفنية لا تهتم بحقيقة موضوعها ، بخلاف اللذة الحسية التى تتطلب التملك ، وبخلاف الرضا الخلقى الذى يتطلب تحقيق موضوعه . والرسام يعجب بفاكهة أو بصورتها ، ولكنه لا يشتهى أكلها أو بيعها بوصفه فناً . وثانى ميزات الحكم الجمالى من ناحية عموم القيم الجمالية أو كميته : فالجميل هو الذى يروق كل الناس دون حاجة إلى أفكار عامة مجردة . وذلك أنه لا سبيل لنا إلى معرفة شئ عام عالمى دون أفكار تجريدية عامة نستطيع بها تقويمه ؛ إلا الجمال ، فإننا نستطيع أن ندركه وهو محسوس ، ونقومه على هذه الحال تقوياً عاماً مشتركاً بين الناس ، دون حاجة إلى أفكار مجردة . فالحكم الجمالى « ذاتى » ابتداءً ، ولكنه عام موضوعى ضرورة ، إذ يفترض اشتراك ذوى الأذواق فيه . وقد يشذ منهم من يخالف المجموع ، ولكنه شذوذ يؤكد القاعدة . وثالث هذه الميزات خاص بالعلاقة ، أى علاقة الوسيلة بالغاية ، فالجمال هو الصورة الغائية لموضوعه من حيث إنه مدرك فى ذلك الموضوع دون تصور لغاية من الغايات . قد نظن أن هناك غاية من الغايات للموضوع الجمالى ، ولكن لا نستطيع تحديدها . فمثلاً إذا فكر عالم النبات أو الزارع فى وظيفة فاكهة فى إنتاجها النوعى ، أو فى قيمتها التجارية ، فإنه حيث لا يفكر فى قيمتها الجمالية . وعلى الفنان لكى يتوافر له الذوق الجمالى أن يعجب بالشئ الجميل دون أن يلقى بالاً لمثل هذه الغايات ، فلا يحتفظ إلا بالشعور غير المحدد بأن هناك غائية فى الطبيعة ، دون مضمون محسوس لتلك الغاية . ورابع هذه الميزات : أن كل حكم له ثلاث حالات : إما تقرير حقيقة عن طريق التجربة ، أو برهنة على قضية علمية يسلم بها ضرورة ، أو افتراض احتمال منطقي ؛ إلا الجمال ، فإن خاصته تقرير ما يدرك ضرورة إدراكاً ذاتياً ابتداءً ، ولكنه موضوعى =

= من ناحية التصور ، بافتراض عموم الشعور به . فالجميل هو ما يعترف له بهذه الصفة لأنه مبعث شعور بالرضا به ضرورة ، دون حاجة إلى أفكار سابقة . فإذا حكمت بأن هذه الفاكهة جميلة فليس ذلك نتيجة قياس حتمى منطقي ، أو نتيجة تجربة ، كما هي الحال في الطبيعة والرياضة مثلاً ؛ وإنما ذلك نتيجة لحكم ضروري فردى ، يشبه الأمر الصادر عن وعينا الجمالى ، فإذا حكمنا بما يخالف ذلك كان في هذا معصية للضمير الجمالى يشبه معصيتنا لضميرنا الخلقى فيما لو خالفنا واجباً خلقياً . وفي هذه الخاصة الأخيرة تقرير صلة صريحة بين الجمال والخلق ، ولكن « كانت » يستند إلى خصائص الحكم الجمالى بعامة فيقرر أن الجمال لا غاية له على نحو ما ذكرنا (انظر كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ص ٣٠٧-٣٠٩ ، ٣١٨-٣١٩) . ويتلخص رد « سارتر » على « كانت » فى النقاط الآتية : (١) يخلط « كانط » بين جمال الطبيعة وجمال الفن ، فجمال الطبيعة لا تظهر الغاية منه إلا بافتراضها فيه ، بخلاف الجمال فى الفن ففيه نفسه الغاية . (٢) جمال الطبيعة يوجد ثم ينظر إليه ، ولكن جمال الأدب لا وجود له إلا فى حين العملية العقلية التى تسمى القراءة ، وقد سبق أن شرح المؤلف ذلك المعنى . (٣) لا يمكن الفصل بين الجمال الفنى والقيمة ، بل لا ينظر إلى هذا الجمال إلا فى ظل القيمة . وقيمة العمل الفنى فى الدعوة الموجهة إلى حرية القارئ . (٤) فى الجمال الطبيعى لا وجود لغاية تفرض نفسها علينا فى صورة حتمية ، إذ ليس من بينها ما يتجلى لنا فيه مقصود الخالق على نحو قاطع ، بل هو موضع تأويل وتفسير فردى ، وقد يفسر الجمال فى الطبيعة تفسيراً علمياً ، أو يكون نتيجة للصدفة ، ولكن إذا نقلت الصورة الطبيعية إلى عالم الفن أصبحت الغاية من جمالها مقصودة للكاتب . وهذه الغاية موضوعية بالنسبة للقراء ، ولكن الكاتب يظل فيها بين حدود الذاتية المحضة فى تأويله لما فى الطبيعة والموضوعية المحضة لدى القراء .

ليس له من الغائية إلا مظهرها ، إذ هو قصر على إثارة النشاط الحر المنظم للمخيلة كى تلعب دورها . وفى هذا إغفال أن مخيلة المشاهد ليست وظيفتها التنظيم فحسب ، بل التكوين . فليست وظيفتها اللعب ، بل هى تشار لتكوين العمل الفنى من جديد بما يتجاوز ما ترك الفنان من آثار . والمخيلة - شأنها شأن وظائف العقل الأخرى - لا تستقل فى متعتها بنفسها ، بل هى دائماً فى خارج نطاق نفسها ، وهى دائماً ملتزمة بمشروع . ويمكن أن توجد « غائية بدون غاية » لشيء أحكم نظامه فى نفسه إحكاماً يدعوننا إلى فرض غاية له ، حتى لو لم نستطع تحديدها . فإذا حددنا الجمال بهذه الطريقة أمكننا - وهذه غاية « كانط » - أن نقرن الجمال فى الفن بالجمال فى الطبيعة . ففى الزهرة - مثلاً - يتمثل كثير من مظاهر التوازى والانسجام فى الألوان والانحناءات المنتظمة ، حتى ليلبث ذلك أن يغرينا بالبحث عن شرح غائى لكل هذه الخصائص ، فنرى فيها وسائل كثيرة رتبت ترتيباً من أجل غاية مجهولة . ولكن هذا هو عين الخطأ ، فجمال الطبيعة لا يقارن فى شيء بجمال الفن . فالعمل الفنى لا غاية له ، ونحن فى هذا على وفاق مع « كانط » ؛ ولكنه لا غاية له لأنه هو فى نفسه غاية . ولا يقيم « كانط » فى تعبيره وزناً للدعوة التى يتردد صدها فى أعماق كل لوحة وكل تمثال وكل كتاب . ويعتقد « كانط » أن العمل الفنى يوجد أولاً ، ثم ينظر إليه بعد ذلك ؛ ولكن العمل الفنى لا وجود له إلا حين النظر إليه ؛ وهو قبل كل شيء

دعوة محضة ومطلب خالص من مطالب الوجود . وليس هو آلة واضحة الوجود غير محددة الغاية ، ولكنه يتبدى فى صورة واجب يتطلب من القارئ القيام به ، ويتنظم - قبل كل شئ - فى صف الأوامر غير المتعلقة . فأنت مطلق الحرية فى ترك هذا الكتاب على المنضدة ، ولكن إذا فتحتة فقد تحملت التبعة فيه . لأن الحرية لا تمتحن بالمتعة الحرة لوظائف الحس الذاتية ، ولكن بعمل خالق يستجاب به لأمر من الأوامر . تلك الغاية المطلقة ^(١) - المقصودة من ذلك الأمر المتعالى الذى هو وليد الحرية ، والواقع فى نفس الوقت موقع القبول - هى ما يطلق عليه : قيمة . والعمل الفنى قيمة ، لأنه دعوة موجهة إلى القارئ .

فإذا لجأتُ إلى قارئى كى يساهم فى تحقيق المشروع الذى بدأت ، فمن البدء أنى عدت القارئ ذا حرية مطلقة ^(٢) وقدرة تامة خالقة وحيوية لا تحددها شروط . ولن أستطيع بحال التوجه إليه بوصفه أمراً سلبياً ، فأحاول التأثير عليه بالإفضاء إليه - جملة - بمشاعر الرهبة والرغبة والغضب . يوجد من غير شك مؤلفون لا يهتمون بسوى إثارة هذه المشاعر ، لأن من الميسور لهم الاهتداء إليها وتوجيهها ، ولأن لديهم خبرة بالطرق الأكيدة التى يستطيعون بها إثارة هذه المشاعر ؛ ولكن من الحق كذلك أنهم ملومون على مسلكهم هذا ، كما لام النقاد قديماً

(١) و (٢) المراد هنا بالمطلقة المستقلة بنفسها والتى تحمل فى ذاتها مبرر وجودها . انظر :

Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie : A. Lalande

« يوريييدس » لعرضه أطفالاً على المسرح^(١) . فأمام العاطفة المشبوبة تفقد الحرية معناها . والحرية - حين تتعثر فى محاولات جزئية - تتخلى بذلك عن واجبها الأول وهو إنتاج غاية مطلقة ، فلا يكون الكتاب بعد ذلك إلا وسيلة لتغذية الحقد أو الرغبة . فعلى الكاتب ألا يبحث عما فيه اضطراب وبلبله ، وإلا وقع فى تناقض مع نفسه . فإذا أراد مطلباً من قرائه فيجب ألا يقترح عليهم سوى واجب يقومون به . ومن هنا يكتسب العمل الفنى خاصته الجوهرية ، وهى أنه مجرد اقتراح . فيجب أن تتوافر لدى القارئ فرصة التأمل فى العمل الفنى عن بعد يمكنه فيه إمعان النظر إليه . وهذا هو ما خلطه « جوتييه » عن حق بما سماه : « الفن للفن »^(٢) ؛ وما خلطه كذلك البارناسيون فى دعوتهم إلى تخلص الفنان من عواطفه^(٣) . وليس قصدهم من ذلك سوى مجرد احتراز يعبر عنه « جينييه » بتعبير أوفق فيدعوه : تأدب الكاتب حيال القارئ . ولكن ليس معنى ذلك أن الكاتب يتوجه بدعوته إلى أية حرية من حريات الإدراك التجريدية . إنما مرد الخلق فى العمل الفنى إلى العواطف : فإذا كان مؤثراً فإنما يتراءى ذلك التأثير من خلال دموعنا ، وإذا كان هزلياً عَرَفَ

(١) كما فى مسرحية أندروماك ، حيث يظهر على المسرح ابن أندروماك وهو مولوسوس يرجو من منلارس ألا يقتله ، وهى طريقة رخيصة فى إثارة الانفعال ، تحاشاها راسين الكلاسيكى ، فى مسرحيته بنفس العنوان .

(٢) و (٣) فى كتابنا الأدب المقارن ، الطبعة الثانية ، شرحنا الأسس العامة لفلسفة الفن للفن ، والمذهب البرناسى ، فى الفصل السادس من الباب الثانى .

كذلك بضحكاتنا . ولكن هذه العواطف من نوع خاص : فأساسها الحرية ، وهى معارضةً ومسوقةً على لسان الآخرين . فإذا اعتقدتُ فى قصة من القصص كان ذلك قبولاً منى لها مصدره حريتى . وقد يكون هذا القبول نوعاً من العناء ، أى تتمثل فيه الحرية خاضعة - اختياراً - لنوع من السلبية ، كى تحصل من وراء هذه التضحية على درجة من درجات التعالى . وقد يبدو القارئ فى ذلك سريع التصديق ، وقد يهبط فى هذا حتى يصدق أشياء تحاصره فى دائرتها كأنها الحلم ، ولكنه يظل فى كل لحظة مصحوباً بوعى منه بحريته . وكثيراً ما يراد وضع المؤلف فى قياس من أقيسة الإحراج : « إذا اعتقد المرء فى قصتك وقع فيما لا تسامح فيه ، وإذا لم يعتقد كان عملكم الأدبى مدعاة لسخريته » . ولكن هذا قياس أحمق : لأن خاصة الوعى الفنى أنه اعتقادٌ عن طريق الالتزام والتعاهد ، وهو اعتقاد موصول بالوفاء لذات الاعتقاد وبالوفاء للمؤلف ، فهو اعتقاد متجددٌ دائماً وعن اختيار . ففى كل لحظة أستطيع أن أستيقظ ، وأنا على وعى بهذا ، ولكنى لا أريد . فالقراءة حلم ، ولكن يحلمه المرء عن حرية ، بحيث تكون كل العواطف الجائشة فى مجال هذا الاعتقاد الخيالى بمثابة أنغام حريتى الخاصة ، وهذه الأنغام أبعد ما تكون من استغراق حريتى أو من حجبها ، ولكن تتعدد طرائقها بقدر ما اختارته حريتى كى تثبت حقيقة نفسها بنفسها . وقد سبق أن قلتُ إن « راسكولنيكوف » لن يكون غير شبح إذا لم أخلطه فى نفسى بما أشعر به نحوه من نفور أو صداقة بهما يصير شخصاً حياً . على أن خاصة

الموضوعات الخيالية أنه يمكن أن يُنظر إليها من جانب آخر : فليس سلوك « راسكولنيكوف » هو الذى يشير سخطى عليه أو تقديرى له ، ولكن سخطى وتقديرى هما للذات يضيفيان على سلوكه الدوام والموضوعية . وبذا لا يسيطر موضوع الخيال أبداً على عواطف القارئ ، كما لا يمكن لأية حقيقة خارجية أن تحدّ من هذه العواطف . فمنبعها الدائم هو الحرية ، أى أنها جميعاً عواطف كريمة ، لأننى أقصد بالعاطفة الكريمة تلك التى مصدرها وغايتها الحرية . فالقراءة ، إذن ، رياضة ذهنية كريمة . وما يتطلبه الكاتب من القارئ ليس هو استعمال الحرية بمعناها التجريدى ، ولكنه يتطلب منه أن يمنحه كل شخصه بما له من عواطف وأغراض وميول ومزاج جنسى وتقدير للقيم . وهذا القارئ لا يمنح الكاتب نفسه ، حين يمنحه ، إلا عن كرم منه ؛ إذ الحرية تنفذ إلى كل جوانب نفسه ، فى أثناء القراءة ، فتغير الجوانب الأشد ظلمة من حساسيته إلى شكل آخر . وكما التزم القارئ فى عملية القراءة جانب السلبية ليخلق لنفسه الأثر الأدبى على خير وجه ، فكذلك تستحيل هذه السلبية لديه إلى عمل إيجابى ، فيسمو بقرائه إلى الأعلى . ولذا كثيراً ما يرى المرء من شُهِروا بقسوة قلوبهم يذرفون الدمع لاطلاعهم على قصص تصور صنوف البؤس الخيالية . فقد استحالوا لحظة إلى ما كان يجب أن يكونوا عليه لو لم يَمْضُوا حياتهم مُسدّلين القناع بأنفسهم على حريتهم .

وهكذا يكتب المؤلف ليتوجه بكتابه إلى حرية القراءة متطلباً منهم أن يخرجوا عمله الأدبي إلى الوجود . ولكنه لا يقف عند هذا الحد ، بل يتطلب منهم بعد ذلك أن يبادلوه الثقة التي منحهم إياها ، وأن يعترفوا بحريته الخالقة ، وأن يستثيروها ، بدورهم ، بدعوةٍ تقابل دعوته وتكون صدى لها . وهنا تتجلى في الحقيقة خاصةً عجيبة أخرى من الخواص المنطقية للقراءة ، هى أنه على قدر معرفتنا بحريتنا تكون معرفتنا بحرية الآخرين ، وعلى قدر تكليفهم لنا يكون تكليفنا إياهم .

إذا سحرني منظر طبيعي فأنا على علم بأنى لست خالقه ، ولكنى أعلم كذلك أنه لولا أنا لم توجد قط تلك الصلات التي يربط بها نظرى بين الأشجار والأوراق والأرض والأعشاب ؛ وأعلم أيضاً أنى لا أستطيع تبيان سبب ما لمظهر الغائية فيما اكتشف من تناسب الألوان وانسجام الأشكال والحركات التي يثيرها مهب الريح على ذلك المنظر . وعلى الرغم من هذا فالمنظر موجود ، وها هو ذا أمام عيني . فلا يمكننى ، إذن ، أن أتصرف بحيث أخرج إلى الوجود شيئاً بدون أن يكون هذا الشيء موجوداً من قبل . وحتى فى حال اعتقادي فى وجود الله لن أستطيع عقد صلة - إلا إذا كانت مجرد ثرثرة - بين الحكمة الإلهية فى هذا العالم وبين المنظر الخاص الذى أشاهده ^(١) . فإذا قلت إن الله صنع

(١) أى من ناحية الجمال فى هذا المنظر الخاص ، إذ قد يمكن تعليل ألوانه علمياً ، كزرقاء الماء بسبب عمق النهر ، أو تكون أجزاء المنظر الجميل قد تلاقت اتفاقاً كمنظر =

هذا المنظر ليروقنى ، أو أنه خلقنى بحيث يسرنى ذلك المنظر ، كان هذا وضعاً للسؤال موضع الجواب . فهل المزاوجة بين الأزرق والأخضر مقصودة ؟ كيف لى بعلم هذا ؟ ففكرة الحكمة الإلهية لا تشرح ، شرحاً يقينياً ، أية غاية فردية ، وبخاصة فيما نحن بصده من حالة ؛ إذ يمكن شرح العشب الأخضر على حسب قوانين علم الحياة وبمقتضى خصائص ثابتة ويحكم ما تحتمه العوامل الجغرافية ؛ على حين اللون الأزرق فى الماء سببه عمق النهر أو طبيعة المجرى أو سرعة التيار . وتناسب الألوان - إذا كان مقصوداً - لا يعدو أن يكون شيئاً ثانوياً ، إذ هو التقاء لسلسلتين سببيتين من الحوادث ، أى أنه يبدو - لأول وهلة - وليد الصدفة . وعلى خير تقدير تظل الغائية موضوع جدل لا يُفرغ منه ، ويظل كل ما نربط به بينها وبين الأشياء من علاقات فرضاً من الفروض . فلا وجود هنا لغاية تفرض نفسها علينا فى صورة حتمية ، إذ ليس من بينها ما يتجلى فيه مقصود الخالق على نحو قاطع . ولذا لا يعد الجمال الطبيعى ، فى شىء ، دعوة موجهة إلى حريتنا ؛ أو بتعبير أدق : يوجد فى مجموع الأشجار المورقة والأشكال والحركات نظام ظاهرى ، أى دعوة وهمية تبدو كأنها تستثير هذه الحرية ، ولكنها لا تلبث أن تتلاشى تحت نظرنا .

= أشجار على حافة نهر ودون قمة جبل مكسو بالثلج ... على أن هذا الجمال فى المنظر الخاص فى الطبيعة تتعدد نواحي تفسيره . فليست غايته حتمية قاطعة . وفى هذا يرد المؤلف على « كانط » ، انظر هامش ص ٨٨-٩٠ .

ولا نكاد نبدأ فى رجع النظر فى ذلك النظام حتى تحتفى تلك الدعوة ،
ونبقى بعد ذلك أحراراً فى ربط هذا اللون بهذا أو بذاك من الألوان ،
وفى عقد صلة بين الشجرة والماء أو بين الشجرة والسماء أو بين الشجرة
والماء والسماء . وتصير حريتى هوى من الأهواء لا ضابط له . وأبتعد
عن « الموضوعية » الوهمية التى كنت أرى فيها دعوة موجهة إلى حريتى
بقدر ما أكوّن من علاقات جديدة بين ما أرى من أشياء . وأظل « أحلم »
ببعض مبررات لوجود هذا المنظر أستشفها فى غموض من خلال
الأشياء . ولا تعدو الحقيقة الطبيعية بذلك أن تكون تعلقة لأحلام الخيال .
وبسبب أسفى العميق على أن ما أدركته فى لحظة عابرة من نظام لم يكن
ثمرة لهداية أحد ، وبالتالى لم يكن حقيقة ثابتة ، قد يحدث حينئذ أن
أضفى على حلمى هذا صفة الدوام ، فأسجله فى لوحة أو فى كتاب .
وبذا أضع نفسى موضع الوسيط بين « الغاية »^(١) بدون غاية « التى تتجلى
فى مشاهد الطبيعة وبين نظرات الناس لها ، فأنقله إليهم ، فتصبح الغاية
بذلك النقل إنسانية . فالفن هنا شعار من شعائر الاحتفال بالقرائح ،
والقريحة وحدها كفيلة بعملية التأويل . وهنا شيء أشبه بما يجرى فى
نقل الأسماء فى النسب على حسب ما للزوج من حق يتميز به عن
أمراته ، حيث لا تُذكر الأم فى سلسلة النسب ، ولكنها تظل الوسيط
الضرورى بين الخال وابن الأخت . وبما أنى استطعت أسرّ ذلك الخيال

(١) انظر هامش ص ٩١ - ٩٢ .

العابر ، وعرضته على الآخرين بعد أن جلوته وبعد أن تَمَثَّلَتْه بفكرى ؛
فللآخرين ، إذن ، أن يضعوه موضع الاعتبار عن ثقة ، لأنه أصبح
لديهم محدد الغاية . أما أنا فلا أشك فى أنى سأظل على حدود «الذاتية»
و «الموضوعية» ، دون أن أستطيع أبداً التأمل فى النظام الموضوعى الذى
كنت وسيطاً فى نقله .

وشأن القارئ على النقيض من ذلك ، إذ يتقدم فى مأمْن . فكيفما
أمعن فى بعده فقد ذهب المؤلف إلى أبعد منه : ومهما عقد من صلات
بين الأجزاء المختلفة للكتاب - أو بين الفصول أو الكلمات - فهو على
ثقة من أنها جميعاً مصوغة عن إرادة وقصد . وحتى لو استطاع - على
حد تعبير «ديكارت» - أن يزعم أن هناك نظاماً خفياً بين أجزاء
لا يظهر لها نظام ، فإن المؤلف قد سبقه فى هذا الطريق ؛ فما لا نظام له
من مواطن الجمال هو أيضاً من أثر الفن ، أى أنه نظام على وجه آخر .
والقراءة استدلال واستجواب ووعيد ، وأساس أنواع هذه الحيوية كلها
يرتكز على إرادة المؤلف على نحو ما كان يعتقد الناس مدة طويلة من رد
الاستدلالات العلمية إلى الإرادة الإلهية . ومن أول صفحة لآخر صفحة
فى الكتاب تصحبنا وتبقى عماداً لنا قوة نرتاح إليها . وليس معنى هذا
أننا ندرك فى يسر مقاصد الفنان ؛ فهذه المقاصد - كما سبق أن قلنا -

(١) أى الكاتب بوصفه خالقاً لعمله الفنى المحدد الغاية ، على نحو ما سبق أن شرح
المؤلف .

مجال تخمين ، ثم إلى جانبها تقوم تجربة القارئ ، ولكن تخمين القارئ يعتمد على يقينه العميق بأن مواطن الجمال التي تبدى فى الكتاب ليست قط أثراً للصدفة . فالانسجام فى الطبيعة بين الشجرة والسماء وليد الصدفة فحسب . وعلى العكس من ذلك إذا وجد أبطال القصة أنفسهم فى حال معينة أو فى سجن معين ، أو إذا تنزهوا فى حديقة ، فإنما يُقصد هنا إلى شيئين فى وقت معاً : إلى بعث سلسلة من الأسباب المستقلة (فقد كان الشخص فى حالة فكرية معينة مردداً إلى تتابع حوادث نفسية واجتماعية ، وكان كذلك يتردد على مكان معين ، كما كان تخطيط المدينة يضطره إلى عبور حديقة معينة) ، ثم إلى التعبير عن غائية أكثر عمقاً ، لأن الحديقة لم تخرج إلى الوجود فى العمل الأدبى إلا لتتلاءم مع حالة نفسية معينة ، ولتدل دلالة الأشياء ، ولتجلوها جلاء عن طريق التضاد الواضح ؛ ثم إن الحالة النفسية ذاتها لا تدرك إلا فى صلتها بالمنظر الطبيعى . والسببية هنا مظهر من المظاهر ، ونستطيع أن نسميها « سببية بلا سبب » ؛ وأما الغائية فهى الحقيقة العميقة . ولكن إذا استطعت بهذا أن أخضع أمر الغايات إلى نظم الأسباب ، فذلك لائى - حين أفتح الكتاب - على يقين من أن مصدره هو حرية الإنسان .

إذا كنت أتهم الفنان بأنه كتب ما كتب عن أهوائه ومن أجل أهوائه ، فلا تلبث ثقتى أن تتلاشى ؛ إذ لا جدوى حينئذ من دعم النظام السببى بالنظام الغائى ؛ ويصبح النظام الغائى بدوره مرتكزاً على السببية

النفسية . ويدخل العمل الفنى فى هذه الحالة فى سلسلة الأمور الموجّهة سلفاً وجهة تحكمية . نعم حين أقرأ لا أنكر أن المؤلف لا يستطيع أن يتحرر من عاطفته ، بل قد يكون أدرك الخطوط الأولى لكتابته تحت سلطان العاطفة . ولكن استقرار رأيه على الكتابة يفترض أنه أخذ يتعد عن سلطان أهوائه ؛ أو بعبارة أخرى : قد أخذ فى إحالة مشاعره إلى مشاعر حرة ، على نحو ما أفعل أنا بمشاعرى حين أقرؤه ، أى أنه تصرف تصرفاً كريماً . وبذا تكون القراءة بمثابة تعاقد كريم حرّ بين المؤلف والقارئ ؛ فيثق كل منهما فى الآخر ويعتمد عليه ويتطلب منه ما يتطلبه من نفسه ، لأن هذه الثقة نفسها كرمٌ وحرية : إذ لا يوجد ما يضطر المؤلف إلى اعتقاد أن قارئه سيعتمد على حرّيته فى القراءة ، ولا ما يضطر القارئ إلى اعتقاد أن المؤلف قد اعتمد على حرّيته فى التأليف ؛ وإنما هو قرار حر يتخذانه كلاهما . وبذا ينعقد بينهما منطق موصول ومتبادل .

عندما أقرأ فأنا متطلب . وما أقرؤه - إذا أشبع رغباتى - يدعونى إلى المضى قدماً فى مطالبته للمؤلف بما أريد ، ومعنى هذا أنى أتطلب من المؤلف أن يمضى قدماً فى مطالبته لى بما يريده منى ، ولقاء هذا يكون ما يتطلبه المؤلف منى معناه أنى أمضى فيما أتطلبه منه إلى أسمى درجة . وبذا تكشف حرّيتى - حين تنجلي - عن حرية الطرف الآخر .

ولا يهمنى كثيراً ما إذا كان العمل الفنى نتيجة لفن واقعى (أو يدعى أنه كذلك) أو نتيجة فن تصويرى . فمهما يكن من شىء فإن

العلاقات الطبيعية معكوسة فى العمل الفنى . هذه الشجرة فى صدر لوحة الرسام « سيزان »^(١) تبدو نتيجة لتسلسل سببى ، ولكن السببية ليست إلا وهماً ، إذ تظل - ولاشك - بمثابة اقتراح موجه إلينا طالما ننظر إلى اللوحة ، غير أنها تبقى مرتكزة على غائية عميقة . فإذا كانت الشجرة قد وُضعت هكذا موضعها ، فذلك لأن بقية اللوحة تطلبت أن يوضع فى صدرها ذاك الشكل وتلك الألوان . وهكذا - من ثنايا السببية بوصفها ظاهرة من الظاهرات - ينفذُ نظرنا إلى الغائية بوضعها بنية العمل الفنى العميقة ؛ ويصل من وراء هذه الغائية إلى الحرية الإنسانية بوصفها مصدر هذا العمل وأساسه الأسمى . فواقعية « فرمير »^(٢) جِدُّ عميقة حتى ليعتقد المرء لأول وهلة أنها فى مظهر التصوير . ولكن إذا نظرنا إلى إشراق المواد التى يؤلف منها لوحاته ، وإلى جلال حيوانه الصغيرة الأجرية ذات المخمل الوردى ، وإلى كثافة الزرقة فى غصن شجرة زهر العسل ، وإلى لمع الطلاء فى ظلام ردهاته ، وإلى البشرة البرتقالية للوجوه الصقيلة التى يصورها وكأنها من حجر قداح الماء المقدس ، إذا نظرنا فى كل ذلك شعرنا فجأة بما يغمرنا من سرور ، وشعرنا كذلك بأن

(١) Paul Cézanne (١٨٣٩-١٩٠٦) رسام فرنسى من المدرسة التأثرية ، ويعد نقده الفنى أساساً من الأسس التى قامت عليها المدرسة التكعيبية ، وكل الحركة الحديثة فى الفن .

(٢) Vermeer (١٦٣٢-١٦٧٥) من أشهر الرسامين الهولنديين ، وأبرعهم فى رسم المناظر الطبيعية .

الغائية ليست فى الأشكال والألوان بقدر ما هى فى خياله المجسم .
فجوهراً الأشياء نفسها ومادتها هما السبب فيما لها من أشكال . ونحن
أمام لوحات هذا الفنان أقرب ما نكون من الإنتاج الفنى المطلق ، لأننا إنما
نكتشف فى السلبية المادية نفسها حرية الإنسان التى لا سبيل إلى سبر
غورها .

فالعَمَلُ الفنىُّ ، إذن ، لا ينحصر فى حدود الموضوع مرسوماً كان أو
منحوتاً أو محكياً . وكما أن الأشياء لا تُدركُ إلا فى موضعها من
العالم ، كذلك تظهر الموضوعات التى يقدمها الفن وثيقة الصلة بالعالم .
فوراء مغامرات « فابريس » ^(١) تتراءى إيطاليا فى عام ١٨٢٠ ، والنمسا
وفرنسا ، وتترأى السماء بنجومها التى كان يستهدها الأب « بلانيس »
وأخيراً تتراءى الأرض كلها . فإذا قدّم لنا الفنان حقلاً أو زهرة فلوحاته
نوافذ مطلّة على العالم بأجمعه . فهذا الطريق الأحمر الفاتح فى مروج
القمح ، نحن نتبعه إلى أبعد بكثير مما رسمه « فان جوج » ^(٢) ،
ونسترسل فى تتبعه بين مروج قمح أخرى وتحت سحب أخرى حتى نبلى
إلى نهر يصبُّ فى البحر ، ونتعمق فى تتبعنا إلى ما لا نهاية حتى ننفذ
إلى الطرف الآخر من العالم ، وحتى أعماق الأرض التى هى عماد

(١) انظر هامش ص ٣٩ .

(٢) Van Gogh (١٨٥٣-١٨٩٠) رسام هولندى مشهور بلوحاته فى رسم المناظر الطبيعية
والأشخاص .

الحقول وأساس الغائية . وهكذا يهدف العمل المنتج للفنان فى بضعة الأشياء التى يخلقها أو يعيد خلقها إلى تجديد شامل للعالم كله . فاللوحة والكتاب ، كلاهما تجديدٌ لمجموع الوجود ، وكلاهما يُمثلُ مجموع الوجود أمام حرية المشاهد . لأن الهدف الغائى للفن هو إعادة تنظيم هذا العالم بعرضه كما هو ، ولكن على تقدير أنه صادرٌ عن حرية الإنسان . ولكن بما أنَّ ما يتتجه المؤلف لا يكتسب حقيقته « الموضوعية » إلا فى نظر المشاهد ، إذن هذا التجديد المنشود موكول بعملية الاستعراض للأعمال الفنية ، وبخاصة عملية القراءة . نحن الآن على استعداد أكثر من ذى قبل للإجابة على السؤال الذى وضعناه منذ قليل بشأن اختيار الكاتب التوجه إلى حرية الآخرين من الناس بحيث يستطيعون معاً - بفضل التعاقد المشترك بينهم وبينه - أن يجعلوا الكون كله ملكاً للإنسان ، وأن يجعلوا الإنسانية وقفاً على العالم .

وإذا أردنا أن نذهب إلى أبعد من ذلك فعلينا أن نكون على ذكرٍ من أن الكاتب - ككل الفنانين الآخرين - يهدف إلى منح قرائه نوعاً من الشعور يُطلق عليه عادةً اسم اللذة الفنية ، وأفضلُ تسميته : « الطرب الفنى » . وهذا الشعور ، حين يظهر ، يدل على أن العمل الفنى قد اكتمل . ويجمل الآن أن نخبر هذا الشعور على ضوء الاعتبارات التى سبقت . ففى الواقع هذا الطرب الذى يستعصى الشعور به على المنتج ، بوصفه منتجاً ، لا يفرق عن الوعى الفنى للمشاهد ؛ والمشاهد - فيما

نحن بصدره من حالة - هو القارئ . إنه شعورٌ معقد ، ولكنه ذو مقومات وشروط لا يفصل بعضها عن بعض . فهو أولاً لا يفترق عن الاعتراف بغاية متعالية مطلقة تعوق ، برهةً ، الطغيان النفعى لغايات الوسائل ووسائل الغايات [٢] ، أى تعوق ما نطلق عليه دعوة موجهة إلى حرية القارئ ، أو ما يسمى قيمة من القيم . وبالضرورة يصطحب الوعى ^(١) الوضعى الذى اتخذه حيال هذه القيمة بوعى آخر غير وضعى هو الوعى بحريتى ، إذ لا تهتدى الحرية إلى كنهها إلا بمطلب متعال . والاهتداء إلى الحرية فى ذاتها طرب ؛ ولكن بنية هذا الوعى الذاتى تتضمن وعياً آخر : ففى الواقع حيث إن القراءة بمثابة خلق للعمل الفنى ، فحريتى لا تبدو فى كامل استقلالها وكفى ؛ بل تبدو كذلك بوصفها قوة خالقة ، أى أنها لا تقف عند سن قانونها الخاص بها ، ولكنها تدرك أنها جوهر العمل الفنى . وفى هذا المستوى تتجلى الظاهرة الجمالية الحق ، أى الخلق الفنى الذى يبدو « موضوعياً » فى نظر القارئ بوصفه منتجاً له . وهذه هى الحالة الفريدة التى يجد فيها الخالق ^(٢) متعة

(١) الوعى الوضعى أى الوعى الذى يفرضه العمل الأدبى على القارئ بوصفه اقتراحاً محدداً موجهاً إلى حريته ، والوعى غير الوضعى المصاحب للوعى الأول هو الوعى بالحرية تجاه موقف خاص . وهذا الوعى الأخير يشف عن حرية الإنسانية كلها ، كما يشف كل موقف فردى عن معانيه الإنسانية الكلية .

(٢) الخالق هنا هو القارئ الذى يخرج إلى الوجود العمل الأدبى بعمليته فى القراءة على نحو ما سبق شرحه .

فيما أنتجه من موضوع . وكلمة المتعة التى تنطبق على الوعى الوضعى للانتاج المقروء كافية فى الدلالة على أننا أمام مقوم جوهرى من مقومات الطرب الفنى . وتصطحب هذه المتعة الوضعية بالوعى غير الوضعى من جانب القارئ ، وهو الوعى بأنه عامل جوهرى بالنسبة للإنتاج الفنى الذى يعده هو جوهرياً . ولى أن أسمى هذا المظهر من مظاهر الوعى الفنى : « شعور الأمان » ، إذ هو الذى يطبع بطابع الهدوء الشامل أقوى المشاعر الفنية . ويرجع فى أصله إلى إقرار الانسجام التام بين « الذاتية » و « الموضوعية » . ومن جهة أخرى : حيث إن موضوع الفن فى الأصل هو العالم بوصفه هدف الفنان من وراء ما يتخيله ، فإن الطرب الفنى يصطحب الوعى الوضعى بأن العالم قيمة من القيم ، أى واجب يقترحه الفنان على الحرية الإنسانية . وهذا هو ما أسميه : التحول الفنى للمشروع الإنسانى ؛ لأن العالم يبدو ، عادةً ، بمثابة الأفق وراء ^(١) موقفنا ، أو بمثابة المسافة اللانهائية التى تفصلنا عن أنفسنا ، أو كأنه المجموع التركيبى للفكرة ، أو جملة العوائق والأدوات على سواء ؛ ولكنه لا يبدو أبداً مطلباً موجهاً إلى حريتنا . وهكذا يصل الطرب الفنى إلى هذا المستوى لأنه صادر عن الوعى بأن فى استطاعتى أن أصلح وأبنى ما هو خارج تمام

(١) إذ وراء تخصيص إنصاف مظلوم فى موقف معين يتراءى معنى العدل والإنصاف المطلقين ، والرغبة فى تغيير كل مظهر للظلم أينما كان ، ولكن من وراء الموقف الخاص .

الخروج عن حدود ذاتي ؛ إذ أني أحيل الخواطر إلى أوامر ، وأحيل الواقع إلى قيمة : فالعالم هو واجبي ، أي أن الوظيفة الجوهرية التي قَبِلْتُها عن حرية هي - على وجه الدقة - أن أجعل موضوعي الوحيد المطلق ، وهو العالم ، وأسوقه إلى الناس في حركة غير مشروطة . هذا إلى أن المقومات السابقة تتضمن تعاقداً بين الحريات الإنسانية ، فإننا نجد - من جهة - أن القراءة اعتراف بحرية الكاتب عن ثقة به وحاجة إليه ؛ ومن جهة أخرى تنطوي المتعة الفنية - كما يحس بها القارئ بوصفها قيمة من القيم - على مطلب عام بالنسبة إلى الآخرين : وهو أن كلَّ إنسان ، بوصفه حراً كل الحرية ، يشعر بنفس المتعة حين يقرأ نفس الكتاب . وهكذا تمثل الإنسانية كلها في أسمى مالها من حرية ، إذ تقرر للقارئ عالماً هو عالمه هو ؛ وهو - في الوقت نفسه - العالم الخارجي . ففي حالة الطرب الفني يبدو الوعي الخاص بالموضوع المقروء وعياً تصورياً للعالم في مجموعه ، كما هو وكما يجب أن يكون في آن ؛ ويوصف هذا العالم ملكاً لنا وغريباً عنا في وقت معاً ؛ ثم إننا أكثر تملكاً له بقدر ما هو أمتعنا في الغرابة عنا . ويشتمل الوعي غير الوضعي حقاً على مجموعة الحريات الإنسانية مؤتلفة بوصفه موضوع الثقة والحاجة العالميين .

فالكتابة ، إذن، كشف للعالم ، ثم اقتراحه واجباً يقوم به القارئ . والكتابة لجوء الكاتب إلى ضمير الآخرين بغية الاعتراف به عاملاً جوهرياً

فى مجموع الكون ؛ وهى رغبة من الكاتب فى أن يحيا معترفاً له بذلك على يد وسطاء من الناس . ولكن بما أن العالم - من ناحية أخرى - لا يبين عن أسرارهِ إلا بالعمل ، وبما أن المرء لا يستطيع الشعور بنفسه فيه إلا إذا تجاوز الواقع بغية تغييرهِ ، إذن فالعالم فى قصص الكتاب يعوزه العمق إذا لم يتم كشفهِ فى حركة ترمى إلى جعلهِ متعالياً . وكثيراً ما لوحظ أن الموضوع فى القصة لا يكتسب غزارة وجودهِ من تعدد الوصف وطولهِ فيه ، ولكن من تعدد علاقاتهِ بمختلف الأشخاص ، كما أنه يكون أكثر واقعية بقدر ما يُبذل فيه من جهد وأخذ ورد . وموجز القول : يكون أكثر واقعية بقدر ما يتجاوزه الأشخاص هادفين إلى غاياتهم الخاصة بهم . هذا هو الشأن فى عالم القصة بما تحتوى عليه من جماعة الناس والأشياء . فلكي يبدو هذا العالم أغزر وجوداً يجب أن يكون كشف الكاتب له فى إنتاجهِ كشف التزام فنى بخياله عن طريق العمل ، فيكتشفه القارئ كذلك بوساطته . وبعبارة أخرى : كلما كان القارئ أكثر توقاناً إلى تغيير العالم الذى يقرأ ، كان هذا العالم الفنى أكثر حيوية . قد كان خطأ الواقعية فى اعتقاد أصحابها أن الواقع ينجلي بالتأمل فيه ، وأنه يمكن تبعاً لذلك تصويرهِ تصويراً لا تحيز فيه . وكيف يكون هذا ممكناً مادام التحيز فى الإدراك نفسه ، ومادام مجرد تسمية الأشياء فى ذاتها يتضمن تغييرها ؟ وكيف يستطيع الكاتب - وهو يريد أن يكون عاملاً جوهرياً فى العالم - أن يكون كما يشاء بالنسبة للمظالم التى ينطوى عليها العالم ؟ وعلى

الرغم من ذلك يجب أن يكونه . ولكن إذا قبل أن يصور فى إنتاجه المظالم فإنما يكون ذلك فى إتجاه يتجاوز حدود هذه المظالم بقصد القضاء عليها . أما أنا - الذى أقرأ - فإذا خلقت وأبرزت إلى الوجود عالماً ظالماً فلا أستطيع إلا أن أجعل نفسى مسئولاً عنه . وكل فن المؤلف هو فى دفعى إلى خلق ما قد اكتشف هو ، أى أنه يجعل منى حكماً فيه . فعلى عائقنا كلنا تقع تبعة هذا العالم . ولأن ذلك يعتمد على الجهد المشترك لحريتنا كلينا ، ولأن المؤلف قد حاول بوساطتى أن يفرضه على نحر إنسانى ، إذن يجب أن يظهر ذلك العالم خالصاً فى ذاته وفى أعماق جوهر له ، كأنما قد نفذت فى كل جوانبه ودعمته حرية تهدف إلى الحرية الإنسانية جمعاء . وإذا لم يكن هذا العالم حقاً « مدينة الغايات » (١) التى يجب أن تسود ، فلا أقل من أن تكون خطوة إليها . وموجز القول يجب أن يكون ذلك العالم صيرورة ، وأن يمثل وينظر إليه دائماً - لا بمثابة عبء فادح يثودنا حملة - ولكن من وجهة تتجاوزه نحو « مدينة الغايات » . ومهما تكن عليه الإنسانية من خبث ويأس ، فيجب أن يكون الكتاب الذى صورت فيه ذا مظهر كريم (٢) . نعم لا ينبغى أن

(١) أى التى تتحقق فيها الغاية بدون غاية كما يرى « كانط » ، وسيعود المؤلف إلى مناقشة هذه الفكرة فى الفصل الرابع من هذا الكتاب .

(٢) لأنه يصور المفاصد ابتغاء محوها ، وإقرار المعانى الإنسانية المطلقة التى يشف عنها الموقف المحدد .

يَظهر ذلك الكرم على شكل خطب المواعظ ، ولا فى خلق أشخاص فضلاً ، بل ينبغى أن يتضح كأنه المقصود عن عمد . وإنه لحق أن العواطف الطيبة لا تصنع الكتب القيمة ؛ ولكن يجب أن يكون ذلك الكرم لحمة الكتاب نفسه والنسيج الذى تُصور عليه الأشخاص والأشياء . فمهما يكن الموضوع الذى يعالجه الكاتب فعليه أن يضيف عليه فى كل نواحيه نوعاً من اللطف الأصيل لئلا نذكرنا بأن العمل الفنى ليس قطُّ مجرد حقائق طبيعية ، ولكنه مطلب من المطالب ولید موهبة . فإذا تناولت هذا العالم ، بما يحتوى عليه مظالم ، فليس ذلك لكى أتأمل فى هذه المظالم فى برودة طبع ، بل لكى أردّها حية بسخطى وأكشف عنها وأبعثها مظالم على طبيعتها ، أى مساوئى يجب أن تمحى . وبذا لا يكشف القارئ عن العالم فى عمقه الذى صوره فيه الكاتب إلا بفضل بحث القارئ فيه وسخطه وإعجابه به . والحب الكريم يمين البيعة من القارئ على التمسك بما يريد الكاتب ؛ والسخط الكريم بيعه منه على التغيير ، والإعجاب كذلك بيعه منه على المحاكاة . فبالرغم من أن الأدب شيء والأخلاق شيء آخر ، نرى فى أعماق فرائض الفن فرائضَ الخلق ؛ إذ مجرد الجهد الذى يتكلفه الكاتب فى كتابته اعتراف منه بحرية قرائه ، وشروع القارئ فى تصفح الكتاب اعتراف منه كذلك بحرية كاتبه . فالعمل الفنى - من أى الجهات نظرتُ إليه - شهادة بالثقة فى حرية الناس . ومادام القراء

كالكاتب لا يعترفون بالحرية إلا بقصد المطالبة بتثبيت دعائمها ، إذن يمكننا أن نعرف العمل الأدبي بأنه تقديم خيالى للعالم فى حدود ما يستلزم من الحرية الإنسانية . وينتج مما سبق ألا وجود لما يسمى الأدب الأسود [أو المثائىم] ، إذ مهما تكن الألوان التى صور بها العالم مُظلمه ، فإن الكاتب لم يصوره كذلك إلا ليشعر الأحرار من الناس حياله بحريتهم . فالقصص كلها إما جيدة أو رديئة . فالرديئة هى ما تهدف إلى إعجاب القارئ بتملق عواطفه ، فى حين أن الجيدة بمثابة مطلب ينشده الكاتب من القارئ صادراً عن عقيدته . وليس لدى الفنان إلا جانب واحد يستطيع أن يصور منه عالمه للأحرار الذين ينشد هو موافقتهم ، وهذا الجانب هو مظهر عالم فى حاجة دائبة إلى قدر أوفر من الحرية يغمر جوانبه . ولن يتصور بحال أن يستخدم الكاتب فيض الكرم الصادر عنه فى إجارة الظلم ، ولا أن يستمتع القارئ بحريته إذ يقرأ كتاباً فيه تصويب استعباد الإنسان للإنسان ، أو قبول ذلك الاستعباد ، أو مجرد إحجام عن استنكاره . من الممكن أن نتخيل قصة جيدة مؤلفها أمريكى أسود ، حتى لو كانت تفيض ببغض البيض ، إذ حرية جنسه هى التى ينادى بها من وراء هذا البغض . وبما أنه يدعونى لانتخذ موقفاً كريماً ، فلن أحتمل - وأنا على شعور بحريتى الخالصة - أن أكون بعض هذا الجنس الظالم ؛ بل أقف ضد الجنس الأبيض ، بل ضد نفسى أنا بوصفى جزءاً منه ، لا هييب بالأحرار جميعاً كى يطالبوا بتحرير ذوى الألوان ... [٣] .

إذ فى اللحظة التى أشعر فيها بأن حريتى مرتبطة بحرية الآخرين من الناس رباطاً لا ينفصم ، لا يمكن أن يُطلب منى أن أستخدمها فى تصويب استعباد بعضهم لبعض . فليكن المؤلف كاتب رسائل أو مقالات أو هجاء أو قصصياً ، وليقتصر فى حديثه على عواطف فردية أو ليهاجم نظام المجتمع ، فهو فى كل أحواله الرجل الحر ، يتوجه إلى الأحرار من الناس ، وليس له سوى موضوع واحد ، هو الحرية .

إذن كلُّ محاولة - يقصد بها الكاتب إلى استعباد قرائه - خطرٌ يهدده فى فنه نفسه . فالحداد تهدده الفاشية فى حياته بوصفه إنساناً فحسب ، ولا تهدده ضرورةً فى مهنته ، ولكنها تهدد الكاتب فى حياته ومهنته كليهما ، بل هى أكثر تهديداً له فى مهنته منها فى حياته . وقد رأيت مؤلفين كانوا يدعون من صميم قلوبهم إلى الفاشية قبل الحرب ، قد أصيبوا بالجذب الذهنى حتى فى اللحظة التى أضفى عليهم فيها الألمان كل ألقاب المجد . ويحضرنى على الأخص « دريو لاروشيل » ^(١) . لقد خُدع ؛ ولكنه كان مخلصاً لدعوته ، وقد برهن على هذا الإخلاص . فقد قبل إدارة مجلة تعمل بوحي من الألمان . وفى الشهور الأولى أخذ يهدد

(١) Drieu La Rochelle (١٨٩٣-١٩٤٥) كاتب فرنسى كبير ، ألف قصصاً ورسائل سياسية لها طابع الفاشية ، وكان مدير مجلة : المجلة الفرنسية الجديدة N.R.F. فى أثناء الاحتلال الألمانى لفرنسا ، وكانت المجلة تحت إشرافهم . وقد مات هذا الكاتب متحرراً .

مواطنيه ويؤنبهم ويعظمهم ؛ فلم يرد عليه أحد ، إذ لم يكن لإنسان من الحرية ما يستطيع أن يرد . وقد استشاط غضباً إذ لم يعد يشعر له بقراء . وألح فى دعوته ولكن لم تلح له علامة تدله على أن دعوته قد فُهمت من إنسان ، لا علامة حقد ولا علامة غضب كذلك ؛ لا شيء مطلقاً . فبدأ ضالاً وفريسة اضطراب مطرد ، فشكا مر الشكوى إلى الألمان . وقد كانت مقالاته مشرقة الديباجة ، فسمح طعمها ، حتى بلغ به الأمر إلى حد الارتياح ، فلم يجد صدى إلا لدى الصحف التى بيعت ضمائرها والتى كان يحقرها . فقدم استقالته ، ثم استعادها ليتحدث من جديد ، لكنه ظل دائماً يصيح فى واد . ثم انتهى إلى سكوت فرضه عليه صمت الآخرين . لقد طالب باستعباد الآخرين ، ولكن لا بد أنه دار فى خلده المجنون أن الاستعباد اختياريٌّ يصدر عن الحرية كذلك . ثم أتى ذلك الرجل الذى طالما أشاد به ، ولكن الكاتب لم يستطع احتماله . وبينما سار على هذا المنوال ، ظل الآخرون - وهم لحسن الحظ الكثرة العظمى - يعتقدون أن حرية الكتابة تستلزم حرية المواطن . فالمرء لا يكتب للعبيد . وفن النثر مرتبط بالنظام الوحيد الذى يحتفظ فيه النثر بمعناه : وهو الديمقراطية . فما يتهدد أحدهما يتهدد الآخر كذلك . ولن يكفى الدفاع عنهما كليهما بالقلم ، حين يأتى اليوم الذى يُكسره القلم فيه على التوقف . وعلى الكاتب حينذاك أن يحمل السلاح . وإذن ، أى جانب سلكت ، وأياً ما تكن الأفكار التى تدعو إليها ، فسيزوج بك

الأدب فى الحرب . فالكثابة طريق من طرق إرادة الحرية ، فمتى شرعت فيها - إن طوعاً وإن كرهاً - فانت ملتزم .

وقد يتساءل قوم : وبم الالتزام ؟ بالدفاع عن الحرية ؟ إذن ، ما أوجز القصد !! أو يراد بذلك أن يقيم الكاتب من نفسه حارساً للقيم المثالية كما كان عليه الكاتب فى رأى « بنداً »^(١) قبل أن يخون رسالته ؟ أم هل الغرض حماية الحرية فى شئون الحياة اليومية ، بالاشتراك فى صنوف الصراع السياسى والاجتماعى ؟ المسألة مرتبطة بمسألة أخرى بسيطة فى مظهرها ولكن لا يسائل أحد عنها نفسه أبداً ، وهى : « لمن نكتب ؟ » .

(١) جوليان بنداً Julien Benda (١٨٦٧-١٩٥٦) كاتب فرنسى ولد من أبوين يهوديين ، ويقصد سارتر إلى الرد عليه فى كتابه : خيانة الكتّاب La Trahison des Clercs الذى ظهرت طبعته الأولى عام ١٩٢٧ ، وفيه يعنى بنداً على الكتّاب اشتغالهم بالمسائل الوطنية أو الاجتماعية أو انغماسهم فى تيارات السياسة ، ويعتبر هذا بمثابة خيانة منهم . ولهذا المؤلف كتب كثيرة فى النقد الأدبى . وهو من أعداء الوجودية والشبوعية والرومانتيكية . وهو ولوع بالتفكير المجرد ، ولذا يفضل الفلسفة على الأدب ، ويسخر من الأدب المعاصر كله . وسيناقش سارتر آراءه بشيء من التفصيل فى الفصل التالى .

تعليقات على الفصل الثانی

[١] وكذلك الشأن فيما يخص مسلك من يستعرض الأعمال الفنية الأخرى سوى الكتابة ، (كاللوحات المرسومة ، والسيمفونيات الموسيقية ، والتماثيل) ، ولكن على درجات مختلفة .

[٢] فى الحياة العملية كل وسيلة جديدة بأن تُعد غاية حين ينشدها المرء ؛ وكل غاية تصوير وسيلة للحصول على غاية أخرى .

[٣] قد ارتاع قوم من هذه الملاحظة الأخيرة . وهأنذا أسألهم أن يذكروا لى قصة جيدة واحدة غايتها خدمة الاضطهاد ، وقصة جيدة واحدة كتبت ضد السود أو ضد العمال أو ضد الشعوب المحتلة . وسيقول قائلهم : « إذا كان لا وجود لمثل هذا النوع من القصص ، فليس هذا سبباً فى ألا تُكتب قصة جيدة فى هذه الموضوعات يوماً ما » . ولكنك تعترف ، إذن ، بأنك أنت ، لا أنا ، الذى تقول بنظرية مجردة غير عملية : لأنك تؤكد إمكان حقيقة لم يسبق لها وجود ، لا عماد لك فى ذلك سوى إدراكك التجريدى للفن ، على حين اقتصر على تقديم شرح لحقيقة مسلم بها .

الفصل الثالث

لمن نكتب؟

نقاط الفصل الثالث

[لا يتوجه الكاتب إلى قارئ عالمي ، بل إلى قارئ في وطن خاص في موقف محدد - الحديث عن الحرية في معناها التجريدي لا يجدي ، لأنها لا تكتسب معناها الحق إلا في موقف معين - الحرية في معناها الإنساني مقيدة ، بها يتخلى المرء عما يضر بحرية الآخرين - كل الأعمال الأدبية محتوية في نفسها على صورة القارئ الذي كتبت له - أمثلة : شخصيات مينالك وناثانيل - قصة صمت البحر . . . - معنى الالتزام وصلته بحرية الآخرين والمعاني الإنسانية - المجتمع يحاصر الكاتب ويقلده مكانته - الكاتب المستهلك غير المنتج ترهبه المجتمعات لأنه ينقلها من حالة اللاشعور إلى حالة الشعور - الكاتب في صراع مع قوى المحافظة والجمود - الكاتب في المجتمعات التي يكون بناؤها قائماً على الثورة يمكن أن يكون وسيط الجميع - شقاء ضمير الكاتب في حالة إسهامه في الصراع الاجتماعي .

تحليل تاريخي لمنطق الأدب : شقاء ضمير الكاتب قد يهبط إلى أدنى درجاته إذا أصبح الكاتب فى عداد الطبقات المميزة بدلاً من أن يكون على هامشها ؛ مثال : الكتاب فى فرنسا فى حوالى القرن الثانى عشر - قد ينضم الكاتب إلى المذهب الفكرى السائد ويتحدد جمهوره بطبقة خاصة من جمهور فعلى حين لا يكون له جمهور إمكانى - مثال : الجمهور الفعلى عند الكلاسيكيين - معنى الكلاسيكية والختمية فى الأدب - على الرغم من طابع المحافظة فى الأدب الكلاسيكى ، أدى صدق المواقف النفسية إلى زلزلة كثير من القيم السائدة ، فمهد بذلك لأدب الثورة فيما بعد .

موقف الكاتب فيما إذا انقسم جمهوره الفعلى أحزاباً متعدية ، أو فيما إذا ظهر جمهوره الإمكانى - مثال : جمهور كتاب القرن الثامن عشر بين الصفوة والبرجوازيين - تمتع كتاب القرن الثامن عشر بوضع ممتاز ، هو شطر جمهورهم نصفين ، ما بين نبلاء (وكانوا هم جمهور الكتاب فى القرن السابع عشر) وبرجوازيين (وهم طبقة الكتاب فى الأصل) - فأتى للكتاب أن ينظروا إلى طبقتهم من خارجها ، فأدركوها خيراً مما أدركها البرجوازيين أنفسهم الذين لم يخرجوا مثلهم منها ، وإنما نظروا إليها من خارجها لأنهم كانوا فعلاً يعيشون على هامش طبقة النبلاء - ونتيجة لهذا الإدراك عبروا عن مطالبها التى كانت مطالب إنسانية كلية - ولكنهم تعرضوا لخطر القضاء على رسالتهم بتحقيق مطالبهم فى نيل البرجوازية مطالبها ، فتوحد

جمهورهم من جديد فى الطبقة البرجوازية التى ابتلعت - أو كادت - طبقة النبلاء ؛ وحين تحققت بذلك مطالبهم تعلق عليهم الخروج مرة أخرى من طبقتهم البرجوازية ، وأصبحوا يعولهم البرجوازيون فى شكل قراء كما كان يعولهم النبلاء فى القديم فى صورة هبات ، فانطبقت عليهم البرجوازية كالسجن - والطبقة البرجوازية عاملة ولكنها غير منتجة ، لأنها وسيط بين العامل والمستهلك - فدخل الأدب فى دائرة الأمور النفعية يبرر الوسائل ويسكن الخواطر ويسالم - واعتمد الأدب من جديد على الأفكار المجردة المطروقة - لا يمكن رد الأدب إلى الفكرة المحضة - البرجوازي يرهب الكاتب ويريد إخضاعه - أصبح غرض الكاتب ليس هو التوجه بدعوته إلى الحريات المطلقة ، بل عرض قوانين نفسية متحركة فيه على قراء محكومين بها مثله .

ظهور جمهور إمكنى من جديد بعد الرومانتيكية - إخفاق كتاب القرن التاسع عشر بمقارنتهم بكتاب القرن الثامن عشر (ما عدا قليل منهم وخاصة هوجو) - عيوب الواقعية ، ثم الرمزية والسيرالية ، أنها مغمورة فى طبقة لا ترى عليها فيها واجباً ، فلجأت إلى النفى المطلق .

تقسيم عام لعصور القصة - نقد النواحي الفنية للقصة فى القرن التاسع عشر - منطق الأدب فى العصر الحديث - استنتاج الجوهر الخالص للعمل الأدبى - معنى استقلال الأدب - يصير الأدب تجريبياً إذا لم تتح له الإحاطة الشاملة

بجوهره - العالمية التجريدية وهم يتعلق به من يتجردون من
عصورهم تعلقاً بالخلود - الحرية معناها ألا تطغى مطالب فئة أو
طبقة على غيرها ، وإلا وقعنا فى التجريد - على الكاتب أن
يخوض نفس المغامرة التى يخوضها قراؤه - أدب « المدينة
الفاضلة » [.

يبدو لأول وهلة أنه لا شك فى أن الكاتب إنما يكتب للقارئ من
حيث هو فرد من أفراد الناس فى العالم . وفعلاً رأينا أن مطلب الكاتب
يتجه مبدئياً ^(١) إلى جميع الناس ، ولكن الأوصاف السابقة أوصاف
مثالية . حقاً يعلم الكاتب أنه يتكلم فى سبيل حريات متعثرة مقنعة ؛
وحتى حريته هو ليست جد خالصة . فعليه أن يجلوها ، فيكتب كذلك
لتخليصها من الشوائب . وسهولة التحدث على عَجَل عن القيم الخالدة
فيها مزلق خطر : إذ القيم الخالدة جد هزيلة . ولو نُظر إلى الحرية نفسها
من زاوية الخلود لهدت غصناً جافاً ، إذ هى كالبحر فى حركة لا تزال تبدأ
أبداً . فليست هى سوى الحركة التى بها دائماً يتخلص المرء مما يعوقه ،
فيتحرر . والحرية - فى أى أشكالها - لا تُمنح ، بل على المرء أن
ينتصر على شهواته وجنسه وطبقته وأمته ، فينتصر بذلك على الآخرين .
ولمّا يتوقف الأمر فى هذه الحالة على طبيعة العقبة التى يحاول اقتحامها ،

(١) فى النقاط الأخيرة من الفصل السابق .

وعلى المصابرة فى سبيل النصر . فهذا هو ما تتخذ به الحرية فى كل حال صورتها . فإذا اختار الكاتب - كما يريد له بنداً (١) - أن يتحدث هاذياً ، فله أن يتحدث فى أسلوب جميل الفواصل عن تلك الحرية الخالدة التى تنادى بها - على سواء - النازية وشيوعية ستالين والديمقراطيات الرأسمالية (٢) ، فلن يضيق بكلامه أحدٌ ، ولن ينال به إنساناً ، فقد مُنح سلفاً كلٌ ما طلبه . ولكن هذا حُكم مجرد . فسواء أراد الكاتب أم لم يرد ، وحتى لو تطلع إلى المجد الخالد (٣) ، فهو يتحدث إلى معاصريه ومواطنيه وإخوانه من بنى جنسه أو من طبقته .

وفى الحق لم يلحظ امرؤ بعد - كما ينبغى أن يُلاحظ - أن نتاج العقل ذو إضمار . فلا يقصد المؤلف أن يقص كل شيء ، حتى لو كان غرضه تقديم موضوعه أكمل تقديم ، بل سيظل دائماً يعرف أكثر مما عنه يفصح . ذلك أن اللغة إضمارية . إذا أردت أن أعلم جارى أن زباراً

(١) انظر الفصل السابق ص ١١٦ وهناك مس المؤلف الفكرة التى يطيل فى شرحها هنا ، وهى أن المبادئ العامة تتراءى بمثابة الأفق من وراء وصف المواقف المحددة التى هى موضوع كل أدب حريص على تأدية رسالته الإنسانية .

(٢) أى أن مبدأ الحرية فى ذاته يسلم به حتى أعدى أعدائها ، ولكن تحديد الموقف يبين أصدقاء الحرية الحق من أعدائها .

(٣) يسخر المؤلف - كما سيتضح بعد - ممن يعالجون فى أدبهم قضايا عامة خالدة لا ترتبط بمسائل عصرهم ، تعلقاً منهم بأن ذلك هو سبيل الخلود ، لأن تصوير المسائل الموقوتة فى نظرهم سيتتهى بانتهاؤها . وسيشرح المؤلف وجه الخطأ فى فكرتهم .

دخل من الشباك فلا داعى فى ذلك إلى خطاب طويل ، بل تكفى كلمة أو إشارة : « انتبه » أو « ها هو ! » - فإذا ما رآه فقد اتضح كل شيء . ولو أن قرصاً من أقراص الحاكي ردد علينا - بدون شرح - الأحاديث التى تجرى يومياً فى قرية نائية مثل بروفين^(١) أو أنجوليم^(٢) فلن نفهم منه شيئاً ، إذ لا توجد القرائن من الذكريات المشتركة والإدراك المشترك ، وموقف كل من الزوجين وما لهما من مشروعات ، وبالاختصار : لا يوجد العالم الذى يعلم كل من المتحادثين أنه مائل فى ذهن الآخر .

وهذا هو الشأن فى القراءة : فأهل العصر الواحد والمجتمع الواحد الذين عاشوا فى نفس الأحداث ، وواجهوا أو تجنبوا نفس المسائل ، لهم فى حلوقهم مذاق واحد ، وعليهم تبعة مشتركة بعضهم مع بعض ، وتجمعهم ذكريات موتى واحدة . ولذا لا حاجة إلى الإطالة فى الكتابة ، لأن ثمّ كلمات هى مفاتيح . لو أنى قصصت الاحتلال الالمانى على جمهور أمريكى لاحتجت إلى كثير من التحليل والحيلة ، فأضحى بعشرين صفحة لتبديد أنواع الظنة والأحكام السابقة والخرافات . ثم على بعد ذلك أن أتثبت من موقفى فى كل خطوة ، وأن أبحث فى تاريخ الولايات المتحدة عن صور ورموز تتيح فهم تاريخنا ، وأن يظل مائلاً أمام فكرى - فى كل وقت - فرقاً ما بين تشاؤمنا نحن الشيوخ المحنكين

(١) Provens مدينة بإقليم سين ومارن بفرنسا ، على أحد فروع نهر السين .

(٢) مدينة كبيرة وعاصمة لإقليم شارونت بفرنسا ، على نهر شارونت على بعد ٤٤٠

ك.م. من باريس .

وتفاؤلهم وهم الأغرار المبتدئون . ولكن إذا كتبت فى نفس الموضوع للفرنسيين ، فنحن فيما بيننا تكفيها هذه الكلمات على سبيل المثل : « أنغام موسيقا حرية ألمانية فى جوسق حديقة عامة » . وفى هذه العبارات كل شىء : ربيع مر المذاق ، وبستان إقليمى ، ورجال محلقو الرؤوس ينفخون فى آلات نحاسية ، ورجالة يسرعون الخطا غير حافلين كأنهم عمى صم ، وتحت الأشجار اثنان أو ثلاثة يصغون مقطبى الوجه ، وهذه الألحان التى تتملق فرنسا فى غير جدوى ، فتذهب مع الريح ، وما كنا فيه من عار وقلق ، ثم غضبنا وكبرياؤنا . فليس القارئ الذى أتوجه إليه بالإنسان الذى جمع فى نفسه بين معرفة العالم الأكبر والأصغر على غرار « ميكروميجاس » ^(١) ، وليس هو نموذج « الساذج » ^(٢) . كما

(١) Micromégas اسم مأخوذ فى الأصل عن صفتين يونانيتين ، أولاهما micro صغير ، والثانية megas كبير - والاسم علم على بطل قصة فلسفية لفولتير بنفس الاسم صدرت عام ١٥٧٢ ، والفكرة الفلسفية فى القصة هى نسبية الأبعاد وضآلة الأرض والنوع الإنسانى فى العالم . وميكروميجاس ساكن من سكان الأبرق من نجوم الشعري اليمانية ، طوله مائة وعشرون ألف قدم ، يزور الأرض فى صحبة أحد سكان كوكب زحل ، وطوله ستة آلاف قدم . وتدور محادثات بينهما وبين فلاسفة الأرض ، ويدهشان من قيام الحرب بين هذه الحشرات الصغيرة التى هى الناس ، ويتمعجان من اعتقاد هؤلاء أن الكون إنما خلق من أجلهم . . . والفكرة فى جوهرها مأخوذة عن التاريخ الهزلى لسيروانوا دى براجراك ، ثم هى متأثرة برحلات جاليفر الشهيرة .

(٢) l'Ingénu أى الساذج ، بطل قصة فلسفية أخرى لفولتير تحمل نفس الاسم ، =

أنه ليس هو الله - فليس فيه جهل الساذج الوحشى الذى يجب أن يُشرح له كل شيء ، حتى البدائيات ، وليس هو روحاً ولا صفحة بيضاء . وليس عالماً بكل شيء ، شأن الله أو أحد الملائكة . وإنما أكشف له بعض مظاهر العالم ، فأستفيد مما يعلم لأحاول تلقينه ما لا يعلم . وهو معلق بين الجهل المطلق والعلم التام . ولديه بضاعة محدودة تتغير من لحظة إلى أخرى . وهى كافية للإيحاء بصفته التاريخية . فليس هو فى الحقيقة وعياً عابراً للحرية ، ولا توكيداً صرفاً لها غير مقيد بزمن ، كما أنه لا يحوم فوق التاريخ ، بل إنه منخرط فيه .

والمؤلفون مرتبطون بالتاريخ كذلك ، ومن أجل هذا وحده كان منهم من يتمنى أن يفلت من التاريخ بقفزة فى الأبدية . وإنما بوساطة الكتاب

= نشرت عام ١٧٦٧ ، وهو فتى ولد فى كندا من أبوين فرنسيين ، ولكن نشأ حتى سن العشرين بين هنود أمريكا ، ثم أتى بعد ذلك إلى فرنسا وتعرف عليه قسيس وأخته أنه ابن أخيهما . وقد حملته سذاجته وصراحته وذوقه القطرى على أن ينقد كثيراً من أمور الكاثوليكين حين أصبح كاثوليكياً . ويذهب إلى إقليم « برينانى » فى فرنسا ، ويأسى على نفى جماعة البروتستانتين إثر مرسوم نانت الذى كان قد صدر فى عهد هنرى الرابع عام ١٥٩٨ ، فيحبس فى سجن الهاستيل . وتسعى الفتاة « سانت إيفيس » التى كان قد أحبها لخلاصه من السجن ، ولا تظفر بذلك إلا بعد أن تنازل عن شرفها لوزير ذى نفوذ كبير فى فرساي . وينجو حبيبهما ، ولكن تموت هى لندمها على ما وقعت فيه من عار . والساذج يقع فى مأزق تثير الضحك ، ولكنها ذات معان عميقة ، نتيجة لاصطدام فطرته السليمة مع مساوئ العادات السائدة وسوء استغلال النفوذ فى المجتمع .

تتوطد صلة تاريخية بين هؤلاء الناس الذين يخوضون غمار تاريخ واحد ،
فيتعاونون - على سواء - فى عمل ذلك التاريخ . والكتابة والقراءة هما
الوجهان للحقيقة التاريخية الواحدة . والحرية التى يدعوننا إليها الكاتب
ليست شعوراً مجرداً خالصاً بحرية الإنسان . فالحرية ، إذا راعينا الدقة فى
التعبير ، « لا وجود لها » ^(١) ، بل تكتسب فى موقف تاريخى خاص .
فكل كتاب دعوة إلى تحرير معين على أساس التنازل عن أمور خاصة
للمرء ، إذ فى كل إنسان جنوح خفى إلى نظم وعادات وأشكال من
الجور والصرع ، وإلى العقل والجنون فى شئون يومه ، وإلى عواطف
قابلة للشبث ، وإلى أنواع عابرة من العناد ، وإلى أشكال من التطير ،
وإلى ما قد يجلبه له الرشد من مغانم حديثة ، وإلى حقائق واضحة أو
جهالات ، وإلى طرق خاصة فى المحاجة مما صيرته العلوم تقليداً حديثاً
جارياً فى مختلف الميادين ، وإلى آمال ومخاوف ، وعادات من الحساسية
والخيال ، وحتى من الإدراك ، ثم إلى تقاليد وقيم موروثه ، وإلى عالم

(١) من مبادئ الوجوديين العامة أو الوجود سابق على الماهية ، وهذا فارق عام بينهم وبين
من سبقهم من الفلاسفة . وسبق أن أشرنا إلى أنهم يعترفون بالماهية المأخوذة عن
مواقف الوجود المحددة التى بها تتحدد وتكتسب أقوى ما لها من معنى . والحديث
عن هذه المواقف فى الآتى . هو وسيلة تأدية الأدب مهمته . ويتضح من كلام المؤلف
هنا - كما يتضح من حديث فى مواضع أخرى كثيرة - أن حرية الفرد عنده ليس لها
من...نى إلا فى حدود اعتداد الفرد بحرية غيره من طبقته أو وطنه ، ثم الإنسانية
جمعاء .

بأكمله يشترك فيه المؤلف والقارئ . وهذا العالم المعروف كل المعرفة هو الذى ينث فيه المؤلف الحياة وينفذ فيه بحريته ، وعلى أساسه ينجز القارئ تحرره الخاص به . ففى هذا العالم يتجلى ما يجب أن يتخلى عنه ، ويبين الموقف الذى يتخذ ، والتاريخ الذى يجب على أن أتناوله ، وأواجه فيه التبعة ، وهو ما يجب على أن أغيره أو أحتفظ به لنفسى وللآخرين . لأنه إذا كان المظهر المباشر للحرية هو الرفض ، فمن المعلوم أن ليس من شأن القوة التجريدية أن تقول : كلا ، بل تصدر « كلا » عن رفض معين يحتفظ فى نفسه بالشئ الذى يُجحد ويصطبغ به حق الصبغة . ومادامت حرية المؤلف وحرية القارئ تبحث كل منهما عن الأخرى ، وتبادلان التأثير فيما بينهما من ثنايا عالم واحد ، فمن الممكن أن يقال : إن ما يقوم به المؤلف من اختيار لبعض مظاهر العالم هو الذى يحدّد القارئ ، كما يمكن أن يقال أيضاً إن الكاتب - حينما يختار قارئه - يفصل بذلك فى موضوع كتابه . ولذلك كانت كل الأعمال الفكرية محتوية فى نفسها على صورة القارئ الذى كتبت له . أستطيع أن أرسم صورة « ناتانائيل » ^(١) على حسب كتاب : الغذاء الأرضى : فأرى أن الأشياء التى يدعونا الكاتب إلى التحرر منها متمثلة فى الأسرة ، وفى العقار الموروث حالاً أو مستقبلاً ، وفى المشروعات النفعية ، والخلق التقليدى ، والإيمان الضيق ؛ وأرى كذلك أن ناتانائيل ذو ثقافة ، وأن

(١) انظر هامش ص ٤٩ من الفصل السابق .

لديه أوقات فراغ ، إذن من الحمق ضرب المثل بمينالك ^(١) لعامل أو متعطل أو لاسود من سود الولايات المتحدة . وأعلم أنه غير مهدد بأى خطر خارجى من الجوع والحرب والاضطهاد الطبقي والجنسى . والخطر الوحيد الذى يهدده هو أن يصبح فريسة لبيسته . إذن فهو أبيض آرى ، ثرى ، انتهى إليه ميراث أسرة كبيرة برجوازية ، ويحيا فى عصر مستقر نسبياً ، العيش فيه ميسر ، عصر لم تكذبداً فيه أفكار الطبقة المالكة فى الانحدار : فمينالك هذا هو على وجه التحديد « دانييل دى فونتائن » الذى قدمه لنا أخيراً روجيه مارتن دى جار ^(٢) على أنه معجب بأندريه جيد متحمس له .

(١) انظر نفس الهامش المشار إليه فى الرقم السابق .

(٢) Roger Martin du Gard كاتب فرنسى معاصر ، ولد عام ١٨٨١ ، وله قصص كثيرة ، وقد نال جائزة نوبل عام ١٩٣٧ - ومن أشهر قصصه مجموعة القصص التى عنوانها : Les Thibault ، وهى من نوع القصص النهرية التى تؤرخ لأجيال متعاقبة ، وهذا النوع بدأه رولا وبلزاك ، ثم سار على نهجه جول رومان ، وتبعهم هذا الكاتب - وهو نوع أثر فى الأدب الانجليزى ثم فى أدبنا العربى فى قصص الأستاذ نجيب محفوظ ، وعنه تحدثنا فى كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ص ٦١٥-٦١٧ - وشخصية دانييل دى فونتائن Daniel de Fontanin التى يشير إليها المؤلف ، تظهر منذ أول قصة فى المجموعة المشار إليها ، وهى القصة التى عنوانها : الكراسى الرمادية Le Cahier Gris (١٩٢٢) وآخر قصة فى المجموعة ظهرت عام ١٩٤٠ ، وعنوانها : خاتمة Epilogue . وعلى الرغم من أن هذه المجموعة من القصص تصف الحياة والتقاليد فى أجيال متعاقبة ، فمحورها هو =

ولنأخذ مثلاً آخر أقرب عهداً منا : من المدهش أن قصة « صمت البحر » ^(١) - وهو كتاب ألفه واحد من أوائل حركة المقاومة في أول عهدها ، وغايته جد واضحة في نظرنا - لم تلق سوى بغض في بيئة المهاجرين في نيويورك ولندن ، وحتى في الجزائر بعض الوقت ، وقد ذهبوا إلى حد رمى صاحبها بالتعاون مع العدو . وذلك لأن فركور ^(٢) لم يهدف إلى التوجه إلى ذلك المجتمع . أما في المنطقة المحتلة فالأمر على النقيض من ذلك ، إذ لم يشك أحد في أغراض المؤلف ولا في تأثير ما كتب : ذلك لأنه كان يكتب لنا . وفي الحق لا أظن أنه يستطيع الدفاع عن فركور بأن يقال إن الألماني الذي تحدث عنه واقعى ، وبأن يقال إن الكهل والفتاة الفرنسية كذلك شخصان حقيقيان . وقد كتب كوستلر Koestler في ذلك صفحات جيدة كل الجودة : فصمت الشخصيتين الفرنسيتين ليس له وجه من الاحتمال النفسى ، بل إن فيه

= تاريخ الأزمة السياسية والاجتماعية التى عانتها أوروبا وانتهت بمأساة وقوع الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨) .

(١) Le Silence de la Mer قصة نشرت عام ١٩٤٢ للكاتب الفرنسى المعاصر الذى لقب باسم فركور واسمه الحقيقى : جان برولى Jean Bruller (ولد عام ١٩٠٢) وتسمى بفركور ، وهو اسم لغاية كثيفة فى جبال الألب كانت من أهم مراكز مقاومة الفرنسيين للألمان فى الحرب العالمية الأخيرة (١٩٣٩-١٩٤٥) - وقصته المشار إليها تصف الصراع بين النزعة الوطنية والعاطفة الفردية ، وهذا هو ما سيشرحه المؤلف .

(٢) انظر الهامش السابق .

مذاقاً خفيفاً من الخطأ التاريخي ، إذ يذكر بالصمت العنيد عند الفلاحين الوطنيين فى قصص موباسان ^(١) فى عهد احتلال آخر ؛ احتلال آخر ذى آمال أخرى ، وشدائد أخرى ، وتقاليد أخرى . أما عن الضابط الألمانى فصورته لا تنقصها الحياة ، ولكن من البدهى أن فركور - وقد رفض فى نفس الوقت كل اتصال مع جيش الاحتلال - قد رسم تلك الصورة على غير نموذج واقعى ، فجمع فيها كل العناصر الممكنة من وحي الخيال . إذن لم تكن الواقعية هى السبب الذى من أجله فضل هذه الصور على تلك التى كانت الدعاية الأجلوسكسونية تصوغها كل يوم . ولكن قصة فركور لدى الفرنسى فى دولة فرنسا كانت عام ١٩٤١ أقوى تأثيراً . حين يفصل سد من نار بينك وبين العدو فليس لك إلا أن تحكم عليه إجمالاً بأنه الشد المجسد : فى كل حرب شكل من أشكال ^(٢) المانوية . فمن المعقول إذن أن الصحف الإنجليزية لم تضيّع وقتها فى تمييز حبة القمح الطيبة من بين شيلم الجيش الألمانى . ولكن الأمر على النقيض من ذلك فى الشعوب المحتلة المقهورة المختلطة بقاھريها ، فإنها بالتعود ، وعلى أثر الدعاية البارعة ، تتعلم من جديد كيف تنظر إلى هؤلاء القاهرين على أنهم من الناس ؛ إناس طيبون أو خبيثاء ؛ أو طيبون

(١) Gui de Maupassant (١٨٥٠-١٨٩٣) من أشهر مؤلفى القصص القصيرة العالميين ، وقد أدى مدة خدمته الحربية ما بين عامى ١٨٧٠-١٨٧١ فاكسب تجارب كثيرة تخص الحرب وصلة الألمان بالفرنسيين ، وعبر عنها فى كثير من قصصه .

(٢) فى أنها صراع بين الخير والشر .

وخبثاء معاً. فلو أن كتاباً كان قد صور للفرنسيين عام ١٩٤١ جنود الجيش الألماني على أنهم غيلان لكان قد أثار الضحك وأخطأ بذلك قصده.

وفى نهاية عام ١٩٤٢ فقدت قصة « صمت البحر » أثرها : ذلك أن الحرب كانت قد بدأت فوق أرضنا من جانبنا بالدعاية خفية ، وبالتخريب والعصيان ومحاولات الاغتيال ، ومن جانب الألمان بحجز الفرنسيين فى منازلهم ليلاً وبالنفى والسجن والتعذيب وإعدام الرهائن . وحيل من الألمان والفرنسيين من جديد بحاجز خفى من نار ؛ فلم نعد نرغب فى معرفة ما إذا كان الألمان - الذين كانوا يفقتون عيون أصدقائنا ويقتلون أظافرهم - جناة أم ضحايا للنار ؟ ولم يعد يكتفى حيالهم بالاحتفاظ بصمت الكبرياء ، على أنهم لم يكونوا بعد ليحتملوا هذا الصمت : ففى نقطة التحول هذه أثناء الحرب كان لا مناص من أن يكون المرء معهم أو ضدهم ؛ وبدأت قصة فركور وكأنها نشيد ساذج يتغنى بالخان الحب وسط الضرب بالقنابل ، والمذابح ، والقرى المحترقة ، والنفى ؛ وفقدت القصة بذلك جمهورها . فقد كان جمهورها يتمثل فىمن عاصر عام ١٩٤١ ، ممن استخذتهم الهزيمة ، ولكنهم كانوا فى دهشة مما لقنوه عن لطف المحتل ؛ وكان هذا الجمهور راغباً حق الرغبة فى السلم ، فزعاً من شبح البلشفية، ضالاً على خطب بيتان^(١) . فكان من العبث تقديم الألمان

(١) Pétain (١٨٥٦-١٩٥١) قائد فرنسى ، بطل موقعة فردان عام ١٩١٦ ، ثم كان رئيس وزراء فرنسا أيام الاحتلال الألماني من ١٩٤٠ إلى ١٩٤٤ ، فحكم عليه =

لمثل هذا الجمهور فى صبرة وحشيين شفاكين ، بل على العكس كان يجب أن يمنح هذا الجمهور فرصة ليعتقد أن من الممكن أن يكون الألمان مهذبين محبوبين ، ومادام قد اكتشفت فى دهشة أن غالبيتهم كانوا « أناساً مثلنا » ، فكان من الواجب أن يوضح له من جديد أن الإخاء كان محالاً حتى فى هذه الحال ، وأن الجنود الأجانب إنما ظهروا محبوبين على قدر ما كانوا بائسين ضعفاء ؛ وأن من الواجب الجهاد ضد مذهب ونظام مشومين حتى لو حملهما إلينا من الناس مَنْ بدوا لنا غير شريرين . وبما أن المرء كان يتوجه فى الجملة حينذاك إلى جموع سلبية الإرادة ، ولم يكن هناك - بعد - إلا عدد قليل من الهيئات ذات الأهمية ، والتى كانت تبدو حذرة كل الحذر فى دعاية الشعب للانضمام إليها ؛ إذن كل شكل المعارضة الوحيد الذى يمكن مطالبة الشعب به هو الصمت ، والاحتقار ، وطاعة الإكراه التى تشهد بأنها طاعة الإكراه .

وبذا تدل قصة فركور على جمهورها ، وبهذه الدلالة يتحدد مدلولها لدينا : إنها تريد أن تحارب - فى فكر الطبقة البرجوازية الفرنسية عام ١٩٤١ - آثار المقاتلة بين بيتان وهتلر فى مدينة منتوار ^(١) وظلت بعد عام

= بالإعدام لتعاونيه مع العدو ، وصدر الحكم فى ١٥ أغسطس عام ١٩٤٥ ، ولكنه خفف بالحكم بالحبس مدى الحياة .

(١) Montoire مدينة فرنسية على نهر اللوار ، مقاطعة فندوم ، فيها تقابل بيتان مع هتلر عام ١٩٤٠ .

ونصف من الهزيمة حية ، لاذعة ، قوية الأثر . ولكن بعد نصف قرن لن تستهوى أحداً . بل سيرى فيها جمهوراً ليست لديه معرفة تامة بظروفها أنها حكاية هزيلة عن حرب عام ١٩٣٩ . يبدو أن ثمار المور أطيبت مذاقاً عقب القطاف : وهذا شأن ما ينتجه الفكر ، يجب أن يستهلك فى موضوع إنتاجه .

سيستهوى قوماً القول بأن كل محاولة لتفسير عمل الفكر - عن طريق الجمهور الذى يتوجه به إليه - محاولة رائية مفتعلة تتناول العمل تناولاً غير مباشر . ألا يكون الأمر أيسر وأقوم وأدق إذا أخذنا ظروف الكاتب نفسه عاملاً حاسماً فى إنتاجه ؟ ألا يكون من الأوفق القولُ بفكرة « تين » ^(١) فى تأثير البيئة ؟ غير أنى أجيب هؤلاء بأن التفسير بالبيئة حاسم حقاً من حيث إن البيئة تنتج الكاتب ، ولذا لا أعتقد فى ذلك التفسير ^(٢) . إذ الشأن فى الجمهور أن يكون على النقيض من ذلك ، لأنه يُهيب بالكاتب ، أى يضع أسئلة يتوجه بها إلى حريته . والبيئة قوة

(١) يقصد نظرية « تين » فى تأثير الجنس والبيئة وتراث الماضى القومى أو الوطنى فى الإنتاج الفكرى لكل شعب ، وقد شرحنا هذه النظرية ، ونقلناها ، فى كتابنا : الأدب المقارن ، الطبعة الثانية ص ٥٠-٥٨ .

(٢) سيشرح المؤلف أن وجه إنكاره لنظرية تين فى تأثير البيئة أنها مقصورة على تفسير واقع حياة الكاتب وإنتاجه ، فى حين لا يهدف المؤلف إلى التفسير ، بل إلى التوجيه للامكانيات المورعة فى الجمهور التى تتطلب تغذية وبلورة - استجابة لما ينشده الجمهور فى مشروعاته التى يتجاوز بها حاضره إلى مستقبله .

دافعة من الخلف ، ولكن الجمهور - على النقيض - انتظاراً ، وفراغ
يلاً ، وتطلع ، فيما لهذه الكلمات من معان حقيقية ومجازية . وبعبارة
أوجز : الجمهور هو الطرف الآخر . وإنى لبعيد كل البعد من دحض
تفسير العمل الأدبي بموقف المؤلف ، حتى إنى كنت أنظر دائماً إلى
مشروع الكتابة على أنه التجاوز الحر لبعض الحالات الإنسانية جملة .
على أن مشروع الكتابة لا يختلف في ذلك عن المشروعات الأخرى .
كتب إيتامبل Etienne في مقال ينم عن الذكاء ، ولكنه قليل
العمق [١] يقول : (كنت بصدد مراجعة قاموس الصغير ، حينما ألفت
الصدفة دون أنفى بثلاثة أسطر لجان بول سارتر هي : « أن الكاتب في
رأينا ليس من المقيدين في حياة المجتمع على مثال الكاهنة فستال (١) ،
وليس هو من المتحررين منها مثل « أرييل » (٢) . ومهما يفعل فهو
في غمار المعمة ملحوظ وشريك في المغامرة حتى في أقصى حالات
عزلته) . في غمار المعمة من رأسه حتى القدم . قد كنت أعرف على

(١) فستال Vestale كاهنة لحراسة إلهة النار « فستا » في أساطير الرومان ، وكانت تختار
من خير العائلات في روما ، وتسهر على حراسة نار المعبد وإذكائها ، وتبقى عذراء
طوال حياتها ، فإذا حادت عن الجادة دفنت حية .

(٢) Ariel قد يراد - كما يبدو من السياق - الملاك المتمرد في « الفردوس المفقود »
للشاعر الانجليزى ملتون (النشيد السادس بيت ٣٧١) ولكن الأولى أن يكون أرييل
الذى في ملهاة العاصفة لشكسبير ، أى الملاك الطائر .

وجه التقريب كلمة بليز باسكال : « نحن مبحرون » ^(١) ، ولكن ما لبثتُ - بعد قراءة هذه الأسطر - أن رأيت الالتزام يفقد كل قيمته ، ويهبط مرة واحدة إلى أشد الأمور ابتذالاً ، إلى أمر الأمير والعبد .

لن أقول شيئاً آخر سوى أن « إيتامبل » يدعى المكر . إذا كان إنسان مبحراً فليس معنى هذا مطلقاً أن كل امرئ عنده وعى بهذا الإبحار ؛ بل أكثر الناس يمضون وقتهم فى إخفاء التزامهم على أنفسهم . ولا يلزم من هذا أنهم يحاولون دائماً الهرب من الحقيقة إلى الباطل ، وإلى الجنان المصطنعة أو إلى الحياة الخيالية : فبحسبهم أن يضيفوا الظلام على قوانينهم ، أو أن ينظروا إلى الجانب القريب من الأشياء دون البعيد

✽

(١) إشارة إلى رهان باسكال المشهور ، وفيه يرى ضرورة الالتزام باختيار رأى من بين الآراء والمخاطرة باتباعه . فنحن فى هذا العالم أشبه بمسافرين عن طريق البحر ، ليس لهم من خيار فى أمر السفر ، فلم يبق لهم سوى اختيار السفينة . ولذلك يجرى باسكال حواراً فى مسألة وجود الله ، ننقل منه هذه الجملة : « الله موجود أو غير موجود . ولكن إلى أى الرايين تميل ؟ . . . علام تعتمد فى رهانك ؟ فبالعقل لا يمكن أن تدعم الرأى الأول ولا الثانى ، وبالعقل لا تستطيع أن تدافع عن واحد منهما . إذن فلا تتهم بالخطأ من اختاروا ، لأنك لا تدرى من أمر هذا الاختيار شيئاً - كلا ، لا ألومهم على أنهم اختاروا هذا الرأى دون ذاك ، ولكن ألومهم على أنهم اختاروا . . . فالصواب ألا ندخل فى الرهان - نعم ، ولكن يجب أن نراهن ، فهذا غير إرادى . فانت بسبيل الإبحار فى سفينة من السفن ، فايها تختار ؟ » انظر :

١ . B. Pascal : Pensées, X,

منها ، أو إلى الجانب البعيد دون القريب ، أو أن يتطلعوا إلى الغايات مغفلين الوسائل ، أو يأبوا التعاون مع أقرانهم ، أو يبتعدوا عن الاشتراك فى شئون الحياة اعتصاماً بالرصانة ، أو يتزعموا من الحياة كل قيمة ناظرين إليها من جانب الموت ، فى حين ينفون ، فى الوقت نفسه ، كل رهبة عن الموت بانغماسهم فى أمور الحياة اليومية ، أو يوهموا أنفسهم ، إذا كانوا من طبقة الطغاة ، أنهم لا يُعدون من تلك الطبقة لجلال عواطفهم ، وإذا كانوا من طبقة المضطهدين أخفوا عن أنفسهم نصيبهم من التبعة فى الخضوع لمن يضطهدونهم ، محتجين بأن المرء يستطيع أن يبقى حراً فى القيد إذا كان على استعداد لتذوق الحياة الروحية . ويمكن أن يستهدف الكتاب لكل ذلك ، شأنهم شأن الآخرين . ومن الكتاب فريق هو أكثرهم عدداً يزودون بمصنع من أسلحة الحيلة أى قارئ يريد أن يستمرئ نوم الراحة .

وإنما أسمى الكاتب ملتزماً حينما يجتهد فى أن يتحقق لديه وعى أكثر ما يكون جلاء وأبلغ ما يكون كمالاً بأنه « مبحر » ^(١) ، أى عندما ينقل لنفسه ولغيره ذلك الالتزام من حيز الشعور الغريزى الفطرى إلى حيز التفكير . والكاتب هو الوسيط الأعظم ، وإنما التزامه فى وساطته . غير أن من الحق أن نحاسبه فى إنتاجه على أساس حالته فى المجتمع ، وعلينا أن نكون على دُكر من أن حالته لا تنحصر فى أنه إنسان وكفى ،

(١) انظر الهامش السابق .

بل وفى أنه - على وجه التحديد - كاتب أيضاً . فقد يكون يهودياً أو تشيكوسلوفاكياً أو من أسرة من أسر الفلاحين ، ولكنه كاتب يهودى ، وكاتب تشيكوسلوفاكى ، ومن أرومة ريفية . حينما حاولت فى مقال آخر أن أحدد حال اليهودى لم أجد غير هذه العبارة : « اليهودى إنسان ينظر إليه الآخرون على أنه يهودى ، فمفروض عليه أن يختار لنفسه على أساس ما حدده الآخرون له من موقف » . لأن من بين صفاتنا ما مصدره الوحيد أحكام الآخرين علينا . والأمر فى حال الكاتب أكثر تعقيداً ، لانه ليس هناك إنسان مضطر إلى اختيار مهنة الكتابة لنفسه ، وإذن فالحرية هى الأصل فيها ؛ فأنا أولاً مؤلف بمقتضى مشروعى الحر فى الكتابة . ولكن لا يلبث أن يتبع ذلك أنى أصير إنساناً ينظر إليه الآخرون أنه كاتب ، أى عليه أن يستجيب إلى بعض المطالب ، فقد قلده الآخرون - أراد أو كره - وظيفة اجتماعية . ومهما يكن الدور الذى يريد أن يلعبه فعليه أن يقوم به كما يتمثله الآخرون فيه . قد يريد أن يعدل من مقومات الشخصية التى يضيفها مجتمع ما على الأديب ، ولكن عليه - لكى يغيرها - أن يتقمصها هو أولاً . ومن هنا يتدخل الجمهور بعاداته ، وتصوره للعالم ، وإدراكه للمجتمع وللأدب فى صميم ذلك المجتمع ؛ فالمجتمع يحاصر الكاتب ويقلده مكانته ؛ وأسس الحقائق - التى يبنى عليها ما يشيده الكاتب من عمل - هى مطالب المجتمع القاهرة أو الكامنة ، ومناهيه وما يتحاشاه كذلك .

ونأخذ مثلاً حال الكاتب الزنجي الكبير « ريتشارد رايت » Richard Right فإذا لم ننظر إلا إلى مركزه بوصفه إنساناً ، أى « رنجياً » نُقل من جنوب الولايات المتحدة إلى شمالها ، فسرعان ما ندرك أنه لن يستطيع أن يكتب إلا عن السود ، وعن البيض من وجهة نظر السود . أو يستطيع امرؤ أن يفترض لحظة قبوله إنفاق حياته فى التأمل فى « الحق » و « الجمال » و « الخير الخالد » ، فى حين تسعون فى المائة من سود جنوب الولايات المتحدة محرومون فعلاً من حق التصويت فى الانتخاب ؟ وأجيب من يتحدث عن خيانة الكاتب ^(١) لرسالته بأنه ليس هناك من كتاب بين المضطهدين . فالكتاب بهذا المعنى هم بالضرورة طفيليو الطغاة من الطبقات والأجناس . فإذا اكتشف أسود من سود الولايات المتحدة فى نفسه أنه من الملهمين فى الكتابة فقد اكتشف فى نفس الوقت الموضوع الذى يكتب فيه : فهو الرجل الذى ينظر إلى البيض من جانبهم الخارجى ، ويهضم ثقافة البيض من جانبها الخارجى ، ويبرهن فى كل كتاب من كتبه على أن جنس السود غريب فى قلب المجتمع الأمريكى . وليس تدليله على ذلك تدليلاً موضوعياً على طريقة الواقعيين ، ولكن فى كلف وهوى بحيث يُشرك معه فى التبعة قارئه . ولكن هذه النظرات الفاحصة لا تحدد طبيعة عمله تحديداً قاطعاً ، فربما كان هجاء ، أو مؤلفاً لأغاني رنجية من نوع « البلور » ، أو مبعوثاً آخر إلى سود الجنوب ، كما

(١) يقصد أمثال جوليان بندا ، انظر لذلك هامش ص ١١٦ من هذا الكتاب .

بعث « إرميا » ^(١) ، إلى اليهود . فإذا أردنا أن نذهب إلى أبعد من ذلك في تحديد طبيعة عمله ، فعلينا أن نعتد بجمهوره . فإلى من إذن يتوجه « ريتشارد رايت » ؟ من المؤكد أنه لا يتوجه إلى الإنسان من حيث هو فرد من أفراد العالم : إذ من مفهوم الإنسان من هذه الناحية أن له هذه الخاصة الجوهرية : وهى أنه ليس ملتزماً بأى عصر خاص ، فتأثره من أجل بؤس السود فى لويزيانا لا يزيد ولا ينقص عن تأثره من أجل بؤس العبيد الرومانيين فى عهد سبارتاكوس ^(٢) . فالإنسان - من حيث هو فرد من أفراد العالم - لا يفكر إلا فى القيم العالمية ، إذ هو تأكيد خالص تجريدى للحقوق الطبيعية للإنسان . و « رايت » لا يمكن أن يفكر كذلك فى الوجه بكتبه إلى دعاة العصبية الجنسية من بيض فرجينيا وبيض « كارولين » ، فهؤلاء قد تم دونه حصارهم ، ولن يفتحوا كتبه ؛ ولا إلى الفلاحين السود فى بايوس الذين لا يعرفون القراءة . وإن هو بدا سعيداً بحفاوة استقبال أوروبا لكتبه ، فمن الواضح كل الوضوح أنه لم يفكر - بادئ بدء - فى الجمهور الأوروبى حين كتبها . فأوروبا نائية عنه ، وغضبها من أجله رياء ، وغير ذى أثر . ولا يستطيع امرؤ أن

(١) نبي من أنبياء بنى إسرائيل ، مشهور بتفجعه فى نبوءاته بما سيقع فيه قومه من شقاء ، وقد وصف فى نبوءاته ما سيتعرض له قومه من تدمير اورشليم وأسر بابل .

(٢) Spartacus كان على رأس جماعة من العبيد تمردوا ضد روما ، وقتل عام ٧١ ق.م.

يرجو رجاءً كبيراً من أمم استعبدت الهند ، والهند الصينية ، وأفريقيا السوداء . وبحسبنا هذه الملاحظات لنحدد قراءه : فهو يتوجه إلى السود المثقفين فى شمال أمريكا ، وإلى صادقى الطوية من الأمريكين البيض (رجال الفكر ، وديمقراطى اليسار والرايكاليين ، وعمال نقابة جمعية المنظمات الصناعية ^(١) فى الولايات المتحدة) .

وليس معنى ذلك أنه لا يتوجه من خلال هؤلاء إلى كل الناس ، ولكنه لا يتوجه إلى كل الناس إلا من خلالهم ، كما تتراءى الحرية الخالدة على الأفق من خلال التحرر التاريخى المعين الذى يجهد الكاتب فى تتبعه ، وكما تظهر عالمية الجنس الإنسانى على أفق الفشة المعينة التاريخية من قرائه . ويمثل الأميون من الفلاحين السود ومزارعى الجنوب هامشاً من الإمكانيات التجريدية حول جمهوره الواقعى . فالأمرى يمكن أن يتعلم القراءة فى أية حال من أحواله . كما يمكن أن يقع الطفل الأسود فى يدى أكبر المتعصبين من أعداء السود ، فتزول عن عينه الغشاوة . ولا يدلُّ هذا إلا على أن كل مشروع إنسانى يتجاوز حدوده الواقعية ، ويمتد قليلاً قليلاً إلى ما لا نهاية . وعلينا الآن أن نلاحظ أن هناك هوة جلية فى قلب هذا الجمهور الواقعى . فالقراء السود عند « رايت » يمثلون الجانب الذاتى . فقد شبوا على ما شب عليهم ، وأمامهم ما أمامه من صعب ، وفيهم نفس العواطف والذكريات التى عنده ، فسرعان ما تعى

Committee for Industrial Organisations (U.S.). (١)

قلوبهم ما يريد بأقل إحياء من اللفظ . وحين يبحث فى توضيح موقفه نفسه يكشف لهم به عن ذات أنفسهم . وإنه ليجهد فى الكشف عن معنى الحياة عن وعى وتفكير ، ويحددها ، ويربها لهم ، تلك الحياة التى يعيشون فيها يوماً بيوم مباشرة ، ويعانون فيها دون أن يجدوا من الكلمات ما يعبر فى دقة عن آلامهم : فهو لهم بمثابة الضمير . وإن الحركة التى يرتفع بها فى حالته المباشرة إلى الوعى المفكر هى حركة جنسه كله . ولكن مهما يكن عليه القراء البيض من صدق الطوية ، فهم يمثلون الجانب الآخر لدى المؤلف الأسود اللون . فلم يعيشوا فيما عاش ، ولا يستطيعون أن يفهموا مركز السود إلا فى مدى جهد بالغ أقصى غايته ، معتمدين على مشابه هُم فى كل لحظة على خطر أن تخونهم . ومن جهة أخرى لا يعرفهم « رايت » كامل المعرفة ، فهو لا يدرك إلا مظهرهم الذى هو قسمة بين الآريين البيض جميعاً : أمان الكهرياء ، وثقة المطمئن بأن العالم أبيض وأنهم المالكون له . ولا يجد البيض - فيما يسطر هو من كلمات على الصحيفة - نفس القرائن التى يجدها السود . وعليه أن يختار الكلمات على حسب ما يُتوقع منها ، إذ أنه يجهل جرسها لدى هذه الضمائر الغريبة عنه . وعندما يتحدث إلى البيض تبدل غايته نفسها ، إذ يقصد إلى إشراكهم فى الأمر ليقدرُوا التبعة الملقاة عليهم ، فعليه أن يثير حنقهم ويجللهم بالعار . وبهذا يحتوى كل عمل أدبى يقوم به « رايت » على ما كان يمكن أن يسميه بودلير : « مطلب ذو

وجهين مقترنى الحدوث فى آن » ، فلكل كلمة قرينتان تدل عليهما ، وفى كل جملة قوتان متطابقتان فى وقت معاً يحددان فى قصته شدة الجهد الذى لا نظير له . فلو أنه كان قد تكلم إلى البيض وحدهم لكان من المحتمل أن يظهر أكثر إسهاباً وإقذاء كذلك ، ولنحنا إلى الناحية التعليمية أكثر مما فعل ؛ ولو أنه تكلم إلى السود لكان أوجز وأوغل فى روح قومه وأقرب إلى طابع الحزن ، ولكان أدبه فى الحالة الأولى قريباً من الهجاء ، وفى الحالة الثانية بمثابة الانتحاب لدى المتنبيين : فلم يتكلم إرميا إلا لليهود . ولكن « رايت » حين كتب إلى جمهور منشعب ، عرف كيف يدعّم ذلك الانشعاب ويتجاوزه فى آن واحد : فقد جعل منه تعلقة للقيام بعمل فنى .

الكاتب يستهلك ولا يتج شيئاً ، حتى لو اعتزم أن يخدم بقلمه مصالح الجماعة . وأعماله تظل مجانية ، وإذن فلا تقدر بثمن . وقيمتها التجارية تُحدد تحديداً تعسفياً . وفى بعض العصور يُمنحُ الكاتب معاشه ، وفى بعضها الآخر يتقاضى نسبة مئوية من ثمن بيع كتبه . ولكن كما لم يكن هناك مقياس للشعر فيما يمنحه له الملكُ من غذاء ومسكن فى النظام القديم ، كذلك لا يوجد فى المجتمع الحاضر مقياس عام للجهد الفكرى بالإضافة إلى ربحه المثلوى . ففى الحقيقة لا يُدفعُ للكاتب أجر ، وإنما يُمنحُ قوته طيباً أو سيئاً على حسب العصور . ولا يستطيع التصرف حياله بسوى ذلك ، إذ نشاطه غير مفيد ، فليس له من نفع إطلاقاً ، بل هو أحياناً ضار لما يتولد - فى المجتمع الذى يكتب له - من وعى ذلك

المجتمع بنفسه . لأنه إنما يتعرف الناس على النافع بالدقة فى حدود النظر إلى قوانين المجتمع ، وبالإضافة إلى نظم وقيم وغايات مستفسرة فيه سلفاً . فإذا رأى المجتمع نفسه ، وعلى الأخص إذا شعر بأنه مرئى من الآخرين ، فهذا وحده كفى بوقوع جدال فى القيم الثابتة والنظام القائم فى المجتمع : والكاتب يقدم صورة المجتمع للمجتمع ، وينذره بتحمل التبعة فيها أو بتغييرها . ولا مناص بعد من أن يتغير ذلك المجتمع ؛ إذ يفقد التوازن الذى أكسبه إياه الجهل ، وترجح بين العار والإسفاف ، فيمارس سوء النية . وبذا يعطى المجتمع شعوراً بشقاء الضمير . ومن هنا يظل الكاتب فى صراع دائم مع القوى المحافظة الحريصة على التوازن ، هذه القوى التى يحاول هو أن يحطمها . لأن الانتقال المباشر - وهو أمر لا يتم إلا بنفى اللا مباشر - نقول إن هذا الانتقال ثورة دائمة .

والطبقات الحاكمة وحدها هى التى تستطيع أن تستبيح الترف فى إثابة نشاط غير منتج بل خطر أيضاً . وإذا فعلوه فإنما يفعلونه حيلة وسوء فهم . أما أنه سوء فهم فذلك لدى الأغلبية فيهم : فأعضاء الصفوة الحاكمة متحررون من هموم المادة متحرراً يسمح لهم بالرغبة فى أن يكون لديهم وعى منطقي بأنفسهم ؛ فهم متطلعون إلى أن يستعيدوا نفوسهم . ولذلك يكلفون الفنان بتقديم صورة لهم دون أن يلقوا بالأل إلى ما يجب عليهم بعد ذلك من تحمل التبعة فيها . وأما أنه حيلة عند القليل منهم ، فذلك لأنهم عرفوا الخطر ، فكفّلوا للفنان الغذاء ، ليسرفوا على قوته

الهدامة . فالكاتب ، إذن ، طُفِّلَى « الصفوة » الحاكمة . ولكنه يسير فى تأدية وظيفته إلى النقيض من مصالح من كفلوا [٢] له العيش . وهذا هو الأصل فى الصراع الذى يتحدد به حاله فى المجتمع . وقد يكون هذا الصراع واضحاً كل الوضوح أحياناً . ولا يزال يُتحدَّثُ عن رجال الحاشية الذين كانوا السبب فى نجاح مسرحية زواج فيجارو ^(١) ، على الرغم من أن تلك المسرحية دقت ناقوس النعى للنظام القائم آنذاك . وأحياناً أخرى يكون الصراع مُقنَّعاً ، ولكنه واقع دائماً ، لأن تسمية الشيء بيان له . والبيان تغيير . وبما أن هذا النشاط الجدلى الذى يضر بالمصالح المتواضع عليها قد يتاح له فى حدود ضيقة أن يصبح عوناً على تغيير النظام القائم ، هذا إلى أنه ليس للطبقات المهضومة فراغ للقراءة ولا تذوق لها ،

(١) Le Mariage de Figaro ملهة ألفها بومارشيه (١٧٣٢-١٧٩٩) ومثلت لأول مرة فى باريس عام ١٧٨٤ - وفيها إلى جانبها الفكاهى مغزى سياسى ، إذ ينعى مؤلفها على نظام فرنسا الذى قامت الثورة للقضاء عليه ، وفيها ينعى المؤلف على امتيازات النبلاء . وفيها جملة شهيرة يتوجه بها فيجارو إلى الكونت ألما فيفا : « ماذا فعلت لتكون لك كل هذه الإمتيازات ؟ إنك لم تفعل سوى أن تفضلت على العالم بميلادك » . وفى أول عرض لها قال لويس السادس عشر - وكان ممن شهدوا العرض - : « هذه مسرحية بغيضة ، ولن تمثل بعد ذلك أبداً » ، ولكن الجمهور احتج على ذلك احتجاجاً قوياً وفى شبه ثورة ، فأعيد عرضها ، وكانت ذات حظ كبير لدى الجمهور من النظارة أو القراء . وقد ترجمت المسرحية إلى اللغة العربية ، ومثلت .

فمن الممكن إذن أن يتخذ المظهر الموضوعي للصراع شكل معارضة بين القوى المحافظة - وهى جمهور الكاتب الواقعى - وقوى التقدم ، وهى جمهوره الإمكانى . والكاتب - فى المجتمعات غير ذات الطبقات التى يكون بناؤها الذاتى قائماً على الثورة الدائمة - يستطيع أن يكون وسيط الجميع ، وجداله فى المبادئ يمكن أن يسبق أو يصحب تغيير الواقع . وهذا فيما أرى هو المعنى العميق الذى يجب أن يفهم من مبدأ « النقد الذاتى » ^(١) . وإذا اتسع الجمهور الواقعى للكاتب إلى حد شمول جمهوره الإمكانى ، أحدث ذلك فى وعيه توافقاً بين اتجاهات متضادة . وفى هذه الحالة يمثل الأدب - حين يتحرر تمام التحرر - قوة الهدم بوصفها قوة ضرورية للبناء . ولكن هذا النوع من المجتمعات لا وجود له الآن فيما أعلم ، ومن المشكوك فيه إمكان وجوده مستقبلاً . فالصراع باق ، إذن . وهو الأصل فيما أستطيع أن أسميه : تقلبات الكاتب وشقاء ضميره .

وشقاء الضمير هذا هو ما يهبط إلى أدنى درجات وجوده عندما ينعدم عملياً الجمهورُ الإمكانى ، وحين يصبح الكاتب فى عداد الطبقة ذات الامتيازات بدلاً من أن يكون على هامشها . وفى هذه الحالة يتوحد الأدب مع أحلام الحاكمين . وتجربى وساطة الكاتب فى صميم تلك الطبقة . ويكون موضوع الجدل هو التفاصيل ، إذ يُمارس باسم المبادئ التى لا جدال فيها . وهذا - مثلاً - هو ما حدث فى أوروبا فى حوالى القرن

Autocritique. (١)

الثانى عشر : فكان الكاتب من بين رجال الدين لا يكتب إلا لرجال الدين . وكان فى مكتبته مع ذلك الاحتفاظ بضميره خالصاً ، إذ كان هناك تناقض بين ما هو روحى وما هو زمنى . وقد أدت الثورة المسيحية إلى سيطرة ما هو روحى ، أى إلى سيطرة العقل نفسه فى حالة السلبية ، وبوصفه جدالاً وتعالياً ، وبناء دائماً ولكن فيما وراء سلطان الطبيعة ، وعلكة الحرية المضادة للطبيعة . ولكن كان ضرورياً أن هذه القدرة الكلية على تجاوز الموضوع كان يُنظر إليها أولاً على أنها موضوع ، وأن هذا النفى المستمر للطبيعة بدا فى بادئ الأمر كأنه طبيعة ، وأن هذه القدرة على خلق مذاهب فكرية دون انقطاع ثم تركها ظهيرياً فى عرض الطريق كانت تتمثل مبدئياً فى مذهب فكرى خاص . ففى القرون الميلادية الأولى كانت الشئون الروحية أسيرة للمسيحية ، أو إذا فضلت أن أعبر بتعبير آخر : كانت المسيحية هى الأمور الروحية نفسها ، ولكن بعد أن تغيرت طبيعتها ، فهى الروح التى استحالت إلى موضوع ^(١) . ومن هنا يتجلى فى وضوح أن المسيحية - بدلاً من أن تبدو أنها المشروع المشترك المتجدد دائماً لدى جميع الناس - ظهرت أولاً على أنها تخصص مقصور على القليل منهم . وللمجتمع فى العصور الوسطى حاجات روحية . وقد كوّن - للقيام بتلك الحاجات - هيئة من المختصين يختار بعضهم بعضاً . واليوم نعد القراءة والكتابة من حقوق الإنسان ، وهما - فى نفس الوقت -

(١) أى تحولها إلى شعائر خارجية .

وسيلتان من الوسائل التلقائية لاتصال المرء بالآخرين ، ويكادان يشبهان - فى ذلك - لغة التخاطب . ولهذا كان أجهل الفلاحين قارئاً بالإمكان . ولكن فى عهد الكتّاب من رجال الدين كانت الكتابة والقراءة من الأمور الفنية المحتم قصرها على المهنيين . ولم يكونا مقصودين لذاتهما على أنهما من أعمال الفكر . ولم تكن الغاية منهما هى النزعة الإنسانية فى قيمتها الفسيحة الغامضة التى سيطلق عليها - فيما بعد - : الدراسات الإنسانية ؛ بل لم يكونا إلا من وسائل الاحتفاظ بالمثل المسيحية وإذاعتها . فما معرفة القراءة إلا معرفة للأداة الضرورية لتحصيل معانى النصوص المقدسة وشروحها التى لا عداد لها ، ومعرفة الكتابة لاستطاعة القيام بذلك الشرح . ولم يكن الآخرون من الناس يتطلعون إلى إتقان هذه الأشياء الفنية المهنية بأكثر مما نتطلع نحن اليوم إلى تحصيل الأمور الفنية الخاصة بالنجارين أو بالمختصين فى دراسة الوثائق ، إذا كنا نمارس مهناً أخرى . وكان رجال الطبقة الأرستقراطية يعتمدون على رجال الدين فى أمر الإنتاج فى الشئون الروحية وفى رعايتها . وهم غير قادرين بأنفسهم على ممارسة رقابة على الكتّاب ، كما يفعل الجمهور اليوم ، بل ربما لم يكن فى مقدورهم تمييز الإلحاد من العقائد الصحيحة إذا تركوا بدون عون . ولا يتحركون إلا حينما يلجأ البابا إلى القوة الزمنية وهى ذراعه الآخر . وحينذاك ينهبون ويحرقون كل شئ ، وما ذلك إلا لأن لهم ثقة فى البابا ، ولأنهم لا يهتمون أبداً فرصة للنهب . حقاً كان المذهب الفكرى

فى عاقبة أمره موجهاً إليهم ، إليهم وإلى الشعب ، ولكن كانوا يُنْهونه
إليهم شفويّاً بالمواعظ ، ثم بما كان لدى الكنيسة منذ وقت مبكر من لغة
أكثر بساطة من الكتابة : ألا وهى التصوير . فالنحت والتصوير
والفسيفساء - فى الأديرة والكنائس وعلى قطع الزجاج كلها - تتحدث عن
الله وعن التاريخ المقدس . فكان رجل الدين يكتب ما يستمليه من
الحوادث ، أو يؤلف كتباً فلسفية ، أو تفاسير ، أو أشعاراً ، على هامش
من قصده الفسيح إلى تمجيد العقيدة ، ويتوجه بذلك إلى أقرانه ، وهؤلاء
خاضعون لرقابة رؤسائه . ولا يهتم بعد ذلك بما تحدث كتبه من تأثير فى
الجماهير ، مادام قد وثق سلفاً أنهم لن تكون لهم بها معرفة ؛ كما أنه
لن يتطلع إلى إدخال الندم فى ضمير إقطاعى نهاب أو خوان : إذ كان
الطغاة أميين . فليس قصده ، إذن ، رسم صورة للسلطة الزمنية يتوجه
بها إليها ، ولا الانحياز إلى رأى ، ولا أن يستمر فى مجهوده كى يميز ما
هو روحانى مما هو من تجارب التاريخ . بل الأمر على النقيض من ذلك ؛
فالكاتب يتمى إلى الكنيسة ، والكنيسة مدرسة روحية فسيحة الرحاب ،
تبرهن على خطير شأنها بما تبدى من مقاومة لكل تغير . وبما أن التاريخ
والسلطة الزمنية شىء واحد ، وبما أن غاية الهيئة الدينية هى إقرار تميزها
لتبقى هيئة ثابتة الدعائم فى وجه الزمن ، هذا إلى أن النظم الاقتصادية
كانت جد ممزقة ، ووسائل المواصلات جد نادرة وجد بطيئة ، حتى كانت
تجرى الحوادث فى إقليم دون أن تمس بحال الإقليم المجاور ، وكان كل

دير يستطيع أن ينعم بالسلام الخاص به ، شأنه فى ذلك شأن بطل
الأخارنيين ^(١) حينما كان وطنه فى حرب ؛ لهذا كله كانت رسالة الكاتب
محصورة فى برهنته على استقلاله ، وذلك بوقف حياته على التأمل
الخالص فى الذات الخالدة . فهو لا يزال يقرر وجود الذات الخالدة ،
وحجته فى ذلك - على وجه التحديد - هى أن همه الوحيد مقصور على
النظر إليها . وهو فى هذا يحقق المثال الذى دعا إليه بندا ^(٢) ، ولكن
يدرك المرء فى أى شروط يحقق الكاتب ذلك المثال : فيجب أن يكون
كل من الروحانية والأدب غريباً أحدهما عن الآخر ، وأن يسود مذهب
فكرى خاص ، وأن تكون هناك أغلبية إقطاعية تجعل عزلة الكاتب أمراً

(١) ملهاة الأخارنيين Les Acharniens ، وهى أقدم ملهاة لأرستوفانس (٤٥٠-٣٨٥ ق.م.) مثلت فى أثينا عام ٤٢٥ ق.م. بعد أن كانت المدينة قد عانت عشر سنوات
من حرب البلبونيز وبطل هذه الملهاة الذى يشير إليه المؤلف هو : ديكوبوليس
Dicaeopolis وهو فلاح اضطر إلى ترك مزرعته نهياً لغارات العدو ، ورحل إلى
مدينة أثينا . وبعد أن ضاق ذرعاً بحيل السياسيين والمهنيين من رجال الحرب ، عقد
صلحاً وحده منفرداً مع إسبرطة ، ويحسده على ذلك عمال أخارنيس ، ويجادلونه
فيما فعل ، ويتنصر عليهم بالقول دفاعاً عن نفسه ، لأنه اتهم بالخيانة وكان سيحكم
عليه بالإعدام ، ويصور فى دفاعه مأسى الحرب وأهوالها . وتنضم له الجوقة .
والذى يدافع عن وجهة وجوب الاستمرار فى الحرب هو القائد لاماكوس . ويرحل
القائد للحرب ، ويعود مصاباً يحمله صحبه ، فى حين يلتقى ببطل المسرحية ثملاً
مرحاً مع كاهنة للإله باخوس .

(٢) انظر هامش ص ١١٦ .

ممكناً ، وأن يكون جمهور الشعب كله أمياً أو يكاد ، وأن يكون الجمهور الوحيد الذى يتوجه إليه الكاتب محصوراً فى الكتاب الآخرين من مدرسته . وما يستحيل إدراكه أن يجمع الكاتب بين ممارسه حرية الفكر - حين يكتب لجمهور يتجاوز عدده مجموع المختصين المحدود - وأن يقصر نفسه مع ذلك على وصف ما تحويه القيم الخالدة والأفكار المسلم بها سلفاً . ففى العصور الوسطى كانت راحة الضمير لدى الكتاب من رجال الدين على حساب موت الأدب .

ولكن ليس مما تقتضيه الضرورة إطلاقاً - لكى يحتفظ الكتاب بهذا النوع من سعادة الضمير - أن ينحصر جمهورهم فى هيئة مكونة من المهنيين . بل يكفى أن ينغمس الكتاب فى المذهب الفكرى الذى تعتقه الطبقات ذوات الامتيازات فى الشعب ، على أن يتشبعوا بهذا المذهب كل التشبع ، حتى لا يستطيعوا إدراك مذهب آخر ؛ ولكن تتغير فى هذه الحالة وظيفتهم : فلا يتطلب منهم أن يكونوا حراس العقائد ، بل يتطلب منهم فحسب ألا يشهروا بها . واعتقد أن المرء يستطيع أن يختار القرن السابع عشر مثلاً آخر لانضمام الكتاب إلى المذهب الفكرى السائد .

فى ذلك العصر أخذ يتم انصراف الكاتب والجمهور إلى الاشتغال بالشئون المدنية دون الشئون الدينية . ولاشك أن الأصل فى ذلك الاتجاه هو ما للشئ المكتوب من قوة على السريان ، وما له كذلك من طابع الجلال ، ثم ما ينطوى عليه كل عمل فكرى من دعوة إلى

الحرية. ولكن ساعدت ظروف خارجية على ذلك مثل انتشار التعليم ، وضعف السلطة الدينية ، وظهور مذاهب فكرية جديدة تتجه اتجاهاً واضحاً نحو السلطة الزمنية . وعلى الرغم من ذلك ، ليس معنى الاتجاه المدني أنه عالمي . فقد بقى جمهور الكاتب جُداً محدود ، وكان يسمى - فى جملته - المجتمع . ويدل هذا الإسم على فئة من الحاشية ورجال الدين والقضاء وأثرياء الطبقة البرجوازية . وإذا نُظر إلى القارئ على حدة فإنه كان يسمى الرجل السرى^(١) . وهو يمارس وظيفة هى من نوع الرقابة يسمونها الذوق^(٢) . وموجز القول أنه كان عضواً من الطبقات العالية ومتخصصاً فى وقت معاً ، فإذا نقد كاتباً من الكتاب فذلك لأنه هو نفسه قادر على الكتابة . فجمهور كورنى^(٣) وباسكال^(٤)

(١) نعى بالرجل السرى ما يطلق عليه الفرنسيون فى القرن السابع عشر والثامن عشر :
l'honnête homme .

(٢) لجمهور الكلاسيكيين ، انظر كتابنا : الأدب المقارن ، الطبعة الثانية ، ص ٣٥٣ - ٣٥٤ .

(٣) Corneille المؤلف المسرحى والناقد الفرنسى ، وترجمت كثير من مسرحياته للغة العربية (١٦٠٦-١٦٨٤) .

(٤) Pascal (١٦٢٣-١٦٦٢) فيلسوف وعالم من علماء الطبيعيات ، وقد سبق أن ذكرنا له رسائله إلى صديق له فى إقليم بروفنس ، وهى الرسائل التى يرد بها على اليسوعيين ، وسبق أيضاً أن شرحنا إشارة المؤلف فيما يخص « رهان باسكال » . انظر هامش ص ١٣٥ .

وديكارت (١) هو مدام دي سيفينييه (٢) و « فارس ميريه » (٣) ، و مدام دي جرينيان (٤) ، و مدام دي رامبويه (٥) ، و سانتيفريمون (٦) . أما اليوم فعلاقة الجمهور بالكاتب فى حالة سلبية ، فهو ينتظر ما يفرض عليه من أفكار أو من شكل فنى جديد . وهو الكتلة الجامدة التى تتجسد فيها فكرة

(١) Descartes (١٥٩٦-١٦٥٠) فيلسوف فرنسى وعالم من علماء الرياضة ، ساعد بفلسفته على استقرار « العقلية » الكلاسيكية ، ولفهم ما يقصد بالعقلية الكلاسيكية وتأثير ديكارت فيها ، انظر كتابى : الأدب المقارن ، ص ٢٨-٢٩ .

(٢) Madame de Sévigné (١٦٢٦-١٦٩٦) كاتبة كلاسيكية فرنسية شهيرة برسائلها لابنتها « كونس دي جرينيان » .

(٣) Le Chevalier de Meré (١٦٠٧-١٦٨٤) هو أنطوان جومبو ، كاتب خلقى فرنسى ، يحتكم فى مبادئه إلى ذوق العصر السائد ، أو ما يسميه الكلاسيكيون اللزق السليم .

(٤) Madame de Grignan (١٦٤٦-١٧٠٥) زوجة حاكم إقليم بروفنس بفرنسا ، كونت دي جرينيان ، وهى ابنة مدام دي سيفينييه السابقة الذكر ، وإليها كتبت رسائلها .

(٥) Madame de Rambouillet أو ماركيزة رامبويه (١٥٨٨-١٦٦٥) كانت تجمع فى قصر رامبويه فى باريس نادياً من الكتاب والشعراء ، هى وابنتها « جولى دالمجين » ، وكان هذا النادى الأدبى نموذجاً أنشئ على مثاله كثير من النوادى الأدبية التى لعبت دوراً كبيراً فى الحياة الأدبية فى أوروبا .

(٦) Saint-Evremond (١٦١٥-١٧٠٣) كاتب وناقد فرنسى ، أثر برسائله وكتبه فى الأدب الإنجليزى ، وله ملهات : « الأكاديميين » ، يسخر فيها من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

الكاتب . ووسيلته فى الرقابة غير مباشرة وسلبية . ولا يستطيع امرؤ أن يجزم بأنه يعرب عن رأيه فى العمل الأدبى ؛ فليس له إلا أن يشتري الكتاب أو لا يشتريه ؛ فعلاقة المؤلف بالقارئ شبيهة بعلاقة الذكر بالأنثى ؛ وما ذلك إلا لأن القراءة مجرد طريقة للإعلام ، والكتابة طريقة جد عامة للاتصال بالآخرين ؛ ولكن فى القرن السابع عشر الفرنسى كان معنى معرفة المرء للكتابة أنه قد بلغ الإجادة فيها . ولم يكن مرد ذلك أن العناية الإلهية قد قسمت بين الناس هبة الأسلوب على سواء ، بل لأن القارئ إذا لم يجمع إلى القراءة صفة الكتابة فعلاً ، فإنه يظل كاتباً بالإمكان ؛ إذ أنه منتسب إلى الصفوة من الطفيلين - الذين إذا لم يكن لهم فن الكتابة مهنة - فهو على الأقل سمة فضلهم . وإنما كانوا يقرءون لأنهم على علم بالكتابة . ولو راد حظهم قليلاً لاستطاعوا أن يكتبوا ما يقرءون . فكان جمهور القراء جمهوراً عاماً ، وكان نتاج الفكر خاضعاً لحكمه حقاً ؛ يحكم هو عليه باسم قائمة من القيم يساعد هو على تدعيمها . ولم يكن فى مكنة العصر أن يدرك ثورة شبيهة بالثورة الرومانتيكية ، لأنه لا بد لها من اشتراك جمهور حائر مرتاب ، يفجؤه الكاتب ويزلزله ، ويوقظه فجاءة بما يوحى إليه من أفكار وعواطف كان يجهلها ولم ترسخ عقيدته فيها ، فهى لذلك تتطلب دائماً تلقيحاً وإخصاباً ؛ ولكن العقائد فى القرن السابع عشر الفرنسى راسخة لاتزعزع : وقد ازدوج المذهب الدينى بمذهب فكرى سياسى صدر عن

السلطة الزمنية نفسها : فلا يشك إنسان جهرة فى وجود الله ، كما لا يشك فى حق الملك الإلهى . فلذلك « المجتمع » لغته وطوائفه ، وشعائر آدابه التى يتطلب رؤيتها من جديد فى الكتب التى يقرأها . وله كذلك إدراكه الخاص للعصر . وبما أن الحقيقتين التاريخيتين اللتين لا ينقطع عن التفكير فيهما - الخطيئة الأولى والخلاص - مردهما الماضى البعيد ؛ ومن الماضى البعيد كذلك تستمد الأسر الكريمة الحاكمة كبرياءها ومبررات مالها من امتيازات ؛ وبما أنه ليس فى وسع المستقبل أن يأتى بجديد ، إذ كمال الله أسمى من أن يتغير ، والقوتان الكبيرتان الحاكمتان فى الأرض - الكنيسة والملكية - لا يرجوان إلا الثبات والاستقرار ، إذن كان العامل الفعال فى الزمان هو الماضى ، والماضى تدرجٌ فى مظهر « الأبدى » ؛ والحاضر خطيئة مستمرة لا عذر منها إلا بعكس صورة عصر من العصور الماضية على خير ما يمكن أن تكون . ويجب أن تبرهن الفكرة على أنها قديمة كى تُقبل ، وأن يُستلهم العمل الفنى من نموذج قديم كى يروق . وهناك من الكتاب من يقفون أنفسهم فى صراحة حرّاساً لهذا المذهب الفكرى . كما كان بين كبار الكتاب الروحيين من الكنيسة من لا همّ لهم إلا الدفاع عن العقيدة الموروثة . ويضاف إليهم « كلاب الحراسة » للسلطة الزمنية من مؤرخى الملوك وشعرائهم ورجال القانون والفلاسفة الذين عنوا بالتمكين لعقيدة الملكية المطلقة وصيانتها . ولكننا نرى بجانب هؤلاء قائمة ثالثة من كتاب مدنيين فى جميع

خصائصهم ، يقبل أكثرهم المذاهب الدينية والسياسية للعصر ، دون أن يعتقدوا أنهم ملزمون بإقامة البراهين للمحافظة عليها . فهم لا يكتبون عنها ، بل يتقبلونها ضمناً . وهى تقوم لديهم مقام ما سميناه أنفاً « القرينة » ، أو مجموع الافتراضات السابقة المشتركة بين القراء والمؤلف . ولا بد منها لتيسير فهم ما يكتب المؤلف لقرائه . ويتمى هؤلاء الكتاب - بصفة عامة - للطبقة الوسطى أو البرجوازية ، ويعولهم النبلاء . وبما أنهم يستهلكون دون أن ينتجوا - شأنهم فى ذلك شأن النبلاء الذين لا ينتجون بل يعيشون من عمل الآخرين - فهم طفيليات على طبقة هى الأخرى بدورها طفيلية . ولا يتنظم هؤلاء الكتاب - بعد - فى جماعة خاصة ، بل هم فى هذا المجتمع الموحد الاتجاه يؤلفون هيئة ضمنية . ولتذكيرهم دائماً بأصلهم الجماعى وكهانتهم فى القديم ، تختار السلطة الملكية من بينهم من تضمهم فيما هو أشبه بجماعة رمزية مثل الأكاديمية . وينفق عليهم الملك ، وتقرأ لهم صفوة الشعب ، فلا هم لهم إلا الاستجابة لرغبات هذا الجمهور المحدود . وهم يشعرون براحة ضمير تشبه التى كانت للكتاب (من رجال الدين) فى القرن الثانى عشر . ومن المحال فى ذلك العصر ذكر جمهور إمكانى متميز عن الجمهور الواقعى . وقد يتأتى للابرويير^(١) أن يتحدث عن الفلاحين ،

(١) لابرويير La Bruyère (١٦٤٥-١٦٩٦) كاتب أخلاقى فرنسى ، اشتهر برسم الصورة فى الأدب الفرنسى ، على مثال الفيلسوف والكاتب الإغريقى ثيوفراست . =

ولكنه لم يتحدث قط إليهم . وإذا اهتم ببؤسهم ، فليس ذلك ليقيم منه حجة على النظام القائم الذى هو راض عنه ، ولكنه إنما يهتم باسم ذلك النظام : إذ هذا البؤس عارٌ على الملوك المستنيرين ، وعلى المسيحيين الصالحين . وهكذا يتحدث الكتاب عن الجماهير بمعزل عنهم . ولم يكن من المستطاع لهؤلاء الكتاب أن يدركوا أن الكتابة يمكن أن تساعد هذه الجماهير على أن يكونوا على وعى بذات أنفسهم . وقد انتفى - بتجانس جمهور القراء - كل تناقض فى روح المؤلفين ، فليس هؤلاء بموزعين بين قراء واقعيين بغيضين لديهم وقراء إمكانيين محبوين لهم لكنهم بعيدون عن منالهم . ولا يتساءلون فيما بينهم عن الدور الذى يجب أن يلعبوه فى العالم ، لأن الكاتب لا يتساءل عن رسالته إلا فى العصور التى لم

= وكان لابروير يتحدث عن العادات فى عصره وينقدها . والمؤلف يشير إلى تصويره للفلاحين فى صورة البائسين الأشقياء ، وننقل هنا هذه الصورة الفريدة فى نوعها فى القرن السابع عشر الكلاسيكى :

« يرى المرء بضع حيوانات متوحشة ، ما بين إناث وذكور ، منتشرة فى الريف ، على سحنها سواد ، ترهقها غبرة ، وأمعت الشمس فى إحراقها ، مرتبطة بالأرض تحفر فيها ، وتقلبها فى عناد لا يقهر ؛ ولها ما يشبه الصوت المفلوظ . وحين تقوم على ساقها ، تبدو لها بوجوه كالناس ، وحقاً هم أناس . فى الليل يأوون إلى جحور ، حيث يعيشون على الخبز الأسود والماء وأعشاب الحقول . وهم يكفون الآخرين من الناس جهد الزرع والحرق والقطف ، كى يعيشوا . ولذا يستحقوا ألا يعورهم هذا الخبز الذى هو من ثمار غرسهم » انظر :

La Bruyère: *Les Caractères*, XI, 28.

تُرسم فيها هذه الرسالة فى وضوح . وحين يجب عليه أن يخترعها ، أو يعيد النظر فيما كان قد اخترع منها ، أى عندما يدرك - من وراء صفوة الشعب من قرائه - جمهوراً غير معين من قراء بالإمكان يستطيع أو لا يستطيع ضمهم إليه ؛ عليه - فيما إذا تيسر له الوصول إليهم - أن يتصرف فى أمر صلاته بهم . ولكن كان لِكُتَّابِ القرن السابع عشر وظيفة معينة ، لأنهم يتوجهون إلى جمهور مستنير محدد كل التحديد ، جمهور عامل مؤثر ، يمارس رقابة دائبة على المؤلفين . ولجهل الشعب بهم ، كانت مهنتهم هى وضع صورة لذلك الشعب بين يدى الصفوة التى تعولهم . ولكن هناك عدة طرق لعمل الصورة : فهناك صورة هى فى نفسها جدال وممارسة ، ذلك أنها صُورت من الخارج ، وبدون ولوع بها من المصور الذى يرفض كل مشاركة فى التبعة لنموذجه . ولكن - لكى يدرك الكاتب مجرد الفكرة فى رسم صورة هى فى نفسها جحود لما عليه الجمهور الذى يقرأ له فعلاً - يجب أن يكون هو على وعى بالتناقض بينه وبين جمهوره ، وهذا معنى أنه يواجه قراءه من خارجهم ، فينظر إليهم دهشاً ، أو يحس بهم عبثاً على المجتمع الصغير الذى يشاركه فى نظرتهم إليهم نظرة الضمائر الغريبة عنهم ، من الأقليات الجنسية ، والطبقات المهضومة مثلاً . ولكن الجمهور الإمكانى لم يكن له وجود فى القرن السابع عشر ، وكان الفنان يقبل المذهب الذى عليه الصفوة من قومه دون أن ينتقده ، فهو شريك لجمهوره فيما هو عليه من عيوب ، ولا تتسرب

إليه نظرة غريبة عنه يتبلبل بها خاطره فيما يلعبه من دور فى المجتمع . فلا لعنة على النائر ، بل ولا على الشاعر . وليس لهما الحكم على معنى التأليف وقيمته الأدبية ، إذ أن التقاليد قد ثُبَّتْ تلك القيمة وهذا المعنى . والشاعر والنائر كلاهما من صميم مجتمع جمدت فيه الفروق بين الطبقات . فليس لهما معرفة بكبرياء التفرد ، ولا بما يثيره التفرد من قلق . وموجز القول أنهم « كلاسيكيون » . وفى الحق توجد كلاسيكية فى كل مجتمع ساده استقرار نسبي ، ونفذت إليه أسطورة خلوده ، أى عندما يقع الخلط بين الحاضر والابدية ، وبين حقائق التاريخ ومزاعم التقاليد ، وحين تثبت الفروق بين الطبقات إلى درجة لا يتجاوز الجمهور الإمكانى فيها بحال حدود الجمهور الفعلى ، وحين يكون كل قارئ رقيقاً على الكاتب وناقداً اكتملت فيه صفات النقد المتواضع عليها ، وعندما يبلغ ما يسود المجتمع - من مذهب دينى أو سياسى ، من قوة السلطان - درجة تصير فيها حدودهما صارمة حتى لا يُقصد بحال إلى اكتشاف مجالات جديدة للتفكير ، وإنما يقصد إلى مجرد صياغة المعانى الشائعة التى تعشقها الصفوة ، بحيث تصير القراءة - وسبق أن رأينا أنها هى الرباط المادى بين الكاتب وقرائه - بمثابة احتفال تقليدى للتعارف الشبيه بالتحية ، أى بمثابة توكيد يحتفل فيه بأن كلا المؤلف والقارئ من عالم واحد ، ولهما أفكار واحدة فى كل الأشياء . وبذا يكون كل إنتاج فكرى عملاً من أعمال التأدب ، ويصير الأسلوب - فى نفس الوقت - أعظم

مظهر لذلك التأدب من الكاتب حيال قارئه . ولا يضجر القارئ من جهته حين يلتقى بنفس الأفكار فى الكتب جميعها على تباينها فيما بينها أشد التباين ، لأن هذه الأفكار هى أفكاره ، وهو لا يتطلب تحصيل أفكار أخرى ، وإنما يتطلب أن يساق له ما سبق أن حصل من أفكار فى أسلوب رائع . وإذن فالصورة التى يقدمها المؤلف لقارئه فيها - بحكم الضرورة - تجريدٌ ومشاركة فى التبعة . ومادام الكاتب يتوجه إلى طبقة طفيلية ، فلن يستطيع أن يرسم الإنسان وهو يعمل ، ولا أن يصور ، بصفة عامة ، علاقات الإنسان بالطبيعة الخارجية . ومن جهة أخرى ، بما أن هيئات من المتخصصين تعنى - تحت الرقابة الكنسية والملكية - بالمحافظة على النظام القائم من روحى وزمنى ، فالكاتب خالى الذهن تماماً من كل فكرة عن أثر العوامل الاقتصادية والدينية والميتافيزيقية والسياسية فى تكوين الشخص ؛ وبما أن المجتمع الذى يعيش فيه يخلط ما بين الحاضر والأبدية ، فهو لا يستطيع أن يتصور أهون تغير فيما يسميه الطبيعة الإنسانية ؛ وهو يدرك التاريخ على أنه سلسلة من الأحداث تؤثر فى الإنسان الخالد فى ظاهره ، دون أن تُحدث فيه تغيراً عميقاً . وإذا كان عليه أن يحدد معنى للتاريخ فى امتداده ، فإنه يرى فيه تكراراً أبدياً ، بحيث تستطيع الحوادث السابقة أن تزود معاصريه بدروس ، ويجب أن تزودهم بها ؛ ويرى فيه فى نفس الوقت اطراداً تعترض مجراه عوائق خفيفة ، إذ أن حوادث التاريخ الكبرى قد انقضت عهدها منذ أمد طويل ؛

وما دام الكتاب قد توصلوا فى العصور القديمة إلى درجة الكمال فى الأدب ، فإن النماذج القديمة تبدو له عزيزة المنال . وهو فى كل هذا على وفاق أيضاً مع جمهوره ، ذلك أن الجمهور الذى يعدّ العمل لعنة ، إذ ليس له وعى بموقفه من التاريخ ومن العالم لسبب يسير الإدراك : هو أنه من ذوى الامتيازات فى الشعب ، وأن شغله الوحيد هو العقيدة ، وإجلال الملك ، والحب ، والحرب ، والموت ، ومراعاة أدب التقاليد . وموجز القول أن صورة الرجل الكلاسيكى صورة نفسية محضّة ، لأن الجمهور الكلاسيكى لا وعى له إلا بجانبه النفسى . هذا إلى أن علينا أن نعلم أن هذا الجانب النفسى جانب تقليدى . فهو لا يهتم باكتشاف الحقائق العميقة الجديدة فى قلب الإنسان ، ولا بتكديس الفروض : لأن الكاتب لا يخترع تأويلات لشرح أنواع ما يعانى من ضيق إلا حين يكون موزّع النفس ساخطاً ، ولا يتوافر ذلك إلا فى المجتمعات غير المستقرة ، حين يمتد جمهور قرائه إلى طبقات اجتماعية كثيرة . ولكن الصورة النفسية فى القرن السابع عشر مقصورة على الوصف ، فهى غير مبنية على التجربة الشخصية بقدر ما هى تعبير فنى عن الأفكار التى تجرى فى نفوس الصفوة من المجتمع . فيستمد « لارشفوكو »^(١) من ملاهى النوادى [الصالونات] مضموناً لأمثاله ، وقالباً . وما تبرير أحوال الضمير عند

(١) La Rochefoucault (١٦١٣-١٦٨٠) سياسى وكاتب أخلاقى له حكم خلقية يغلب عليها طابع التشاؤم .

اليسوعيين^(١) ، ومراسم « الإتيكيت » عند المتحذلقات^(٢) ، والاهتمام بتصوير الأخلاق التى يدعو إليها « نيقول »^(٣) ، والنظرة الدينية إلى الشهوات ، لم يكن هذا كله إلا المادة التى استمدت منها مئات أخرى من المؤلفات . وتُستلهم المسرحيات من الصور النفسية عند القدماء ، ثم من الذوق المسيطر على الطبقة العالية البرجوازية . ويتعرف فيها المجتمع نفسه مفتوناً بصورته ، لأنه يتعرف فيها الأفكار التى كونها عن نفسه ؛ فهو لا يتطلب أن يوحى إليه بصورته كما هى ، بل أن ينعكس أمامه ما يعتقد أنها صورته . وقد يجيزون بعض أنواع الهجاء ، ولكن من ثانيا الرسائل والملمهة المسرحية ، إذ الصفوة كلها هى القائمة - على حسب قواعد الخلق فيها - بعملية التنقية والتطهير الضروريتين لصحتها ؛ ولم يكن بعض

(١) Les Jésuites : جماعة دينية ذات نظام ذى درجات دينية مختلفة ، قامت أولاً فى أسبانيا ثم لقيت رواجاً عظيماً فى فرنسا . وكانت غايتها التبشير بالمسيحية ، وهداية الملحددين فيها ، والطاعة ، ومقاومة الإصلاح . واشتركت فى الشؤون السياسية ، فاكستبت عداء البرلمان . كما قاومتها الجامعة . وقد حلت الجمعية فى فرنسا وصودرت مدارسها عام ١٧٦٤ .

(٢) جماعة من جماعات النوادى سرت فيها روح التأنىق والولوع بالتكلف فى التعبير والعادات ، باسم الأدب والذوق ، ومنها سخر موليير فى ملهاته : المتحذلقات المضحكات .

(٣) بطرس نيقول P. Nicol (١٦٢٥-١٦٩٥) كاتب أخلاقى ، واحد كبار دير « بور رويال » ، وله « رسائل فى الخلق والتعاليم الدينية » .

الهزأة من النبلاء والمحامين وجماعة المتحدلقات موضع سخرية قط من وجهة نظر مختلفة عن وجهة نظر الطبقة الموجهة للشعب ؛ إذ موضوع هذه السخرية دائماً هو هؤلاء المتفردون الذين لم يهضمهم المجتمع لما أخذ به نفسه من مراسم الأدب . فهم يعيشون على هامش الحياة الجماعية . فإذا سُخِرَ من عدو المجتمع ^(١) ، فذلك لأنه فرط في المراسم المرعية للأدب ؛ وإذا سُخِرَ من كاتوس ^(٢) ومادلون ^(٣) فذلك

(١) Le Misanthrope ملهاة شعرية لموليير ، مثلت لأول مرة عام ١٦٦٦ ، الشخصية الرئيسية فيها « أليست » الذى يبغض الرياء والتقاليد الاجتماعية السائدة فى الطبقة العالية من المجتمع ، فى حين يرى صديقه « فيلنت » أنه يقبل المجتمع كما هو ليعيش فيه . ويولع أليست بالارملة الشابة « سيلمين » ، وهى صورة المجتمع فى التكلف والتدلل والمجاملة الكاذبة . ويحدث أن يسأل أحد رجال القصر أليست رأيه فى قطعة شعر ، فيصارحه بأنها تافهة بغیضة ، فيعد الشاعر هذا إهانة لا خروج منها إلا بالمبارزة ، وتجب « أرسينويه » أليست وتكيد بذلك لمحبيته سيلمين ، مكائد مستورة بقناع من الرياء الكاذب الذى يسود المجتمع ، وتنتهى هذه العقبات باجتماع أليست مع حبيبته سيلمين ، فيطلب منها أن تفصل فى أمر رواجهما ، على أساس أن يبعدا عن هذا المجتمع ، فتتردد ، فيهجرها . ويعتزم الذهاب إلى مكان ناء ، تتوافر فيه له حرية الرجل الشريف .

(٢) و (٣) كاتوس Cathos ومادلون Madelon شخصيتان أدبيتان فى ملهاة المتحدلقات المضحكات ، لموليير ، مثلت لأول مرة عام ١٦٥٩ - وهما فتاتان إحداهما أخت جورجيبوس ، والأخرى بنت أخيه ، يرفضان الزواج لأن الخاطبين لم يتأنقا فى عبارات الطلب ، ولم يتحدلقا فى الخطاب . فيكيد هذان الخاطبان للفتاتين بأن يبعثا =

لأنهم أفرطوا فى تلك المراسم . ويذهب فيلامنت^(١) إلى مناهضة الأفكار الموروثة فى شأن المرأة ؛ وسوقى^(٢) النبلاء بغيض إلى الأغنياء من البرجوازيين ، ممن لهم تواضع المتكبرين ، لما هم عليه من ثقة فى مكانتهم العظيمة ، مع علمهم بضعته ؛ وهو بغيض فى الوقت ذاته إلى النبلاء ، لأنه يريد أن يفتح بالقوة باب الوصول إلى النبيل . ولا صلة تربط ما بين هذا الهجاء الداخلى الذى يمكن أن يسمى هجاء عضويًا والهجاء الخطير الشأن الذى قام به بومارشيه^(٣) ، وبول

= خادميها فى مظهر خاطبين يرضيان رغباتهما فى التكلف وبهرج القول . فتقبل الفتاتان الزواج منهما . ولكنهما يعرفهما الخجل والعار حين تنكشف الحيلة .

(١) فيلامنت شخصية أدبية من شخصيات عدو المجتمع ، ملهاة موليير التى سبق أن تحدثنا عنها .

(٢) Le Bourgeois Gentilhomme ، ملهاة لموليير ، مثلت لأول مرة عام ١٦٧٠ وبطلها مسيو جوردان ، دخل فى زمرة النبلاء عن طريق المال . ويحاول أن تكون له صفاتهم فيتعلم الفلسفة والرقص والأدب ... ويتعجب حين يكتشف أنه كان يتكلم طول حياته نثرًا دون أن يعرف . ويرفض تزويج ابنته من رجل كفاء لها هو « دورانت » ، لأنه ليس من أصل نبيل . وفى سداخته يصدق « دورانت » حين يزعم له أنه من سلالة نبيل تركى ، ويتحدث أمامه برطانة يوهمة أنها تركية . وفى المسرحية سخرية لاذعة من طبقة النبلاء والدخلاء عليهم معاً ، كما سيشرح المؤلف ذلك بعد قليل .

(٣) بومارشيه مؤلف « زواج فيجارو » و « حلاق أشبيليه » ، وهما ملهاتان لهما مغزى سياسى ، وسبق أن قلنا كلمة فى الملهاة الأولى ، هامش ص ١٤٤

لويس كورييه ^(١) ، وجول فالليه ^(٢) ، ودی سيلين ^(٣) ، لأن ذلك الهجاء أقل إثارة للهمة ، ولكنه مع ذلك أشد قسوة ، لأنه ترجمة للعمل الرادع الذى يسيطر به المجموع على الضعيف والمريض والجموح ، وهو الضحك العارى من الشفقة من عصابة من أشقياء الاطفال تجاه غباء المكدودين .

والكاتب فى القرن السابع عشر من أصل برجوازي ، وذو شيم برجوازية ، وهو أقرب فى موطنه شبهاً بأورونت ^(٤) وكريزال ^(٥) منه بإخوانه اللامعين القلقين من كتاب أعوام ١٧٧٠ و ١٨٣٠ ؛ وهو مع هذا موضوع حفاوة من جماعة العظماء من عصره الذين يعملونه ، وقد علا قليلاً فوق طبقته ، على أنه مقتنع أن الموهبة لا تقوم مقام نبل المولد ؛

(١) Paul Louis Courier (١٦٧٢-١٨٢٥) كاتب فرنسى ، وله رسائل هجائية وسياسية لاذعة .

(٢) Jules Vallès (١٨٣٣-١٨٨٥) كاتب وصحفى فرنسى ، يعد - فى بعض ما كتب - امتداداً لبومارشيه ، وله ثلاث قصص تحكى حياته هو وجهوده السياسية عناوينها على التوالى : الطفل (١٨٧٩) وطالب فى الثقافة العامة (١٨٨١) والثائر ، ونشرت عام ١٨٨٦ .

(٣) L.F. de Celine طبيب وكاتب فرنسى معاصر ، ولد عام ١٨٩٤ - ومن قصصه قصة « سفر فى آخر الليل » نشرت عام ١٩٣٢ .

(٤) Oronte شخصية من شخصيات ملهاة مولير : عدو المجتمع ، وسبق الحديث عنها .

(٥) Chrysale شخصية أدبية فى ملهاة مولير التى عنوانها : النساء العالمات ، وفيها يسخر مولير من حذقة اللغويين والفلاسفة والمنجمين .

وهو طبع لمواعظ التحذير من رجال الدين ، محترم لسلطة الملك ، سعيد لشغله مكاناً متواضعاً فى بناء فسيح الرحاب ركنه الكنيسة والملكية ، حيث هو أفضل قليلاً من التجار ورجال التعليم . ويظل دون النبلاء ورجال الدين . ولهذا كله يقوم الكاتب بمهنته فى راحة من الضمير ، مقتنعاً بأنه قد أتى بعد فوات الأوان ، وأن كل شئ قد قيل ^(١) ، وأنه لا ينبغي له سوى أن يردد ما قيل فى عذب من القول . ويعد المجد الذى يتظره صورة هزيلة لألقاب وراثية ؛ وإذا حسب أن مجده سيخلده ، فذلك لأنه لم يدُرْ فى خلكه قط أن تغيرات اجتماعية قد تطرأ على مجتمع قرائه فتقلبه رأساً على عقب ؛ وهكذا يبدو له أن فى دوام البيت المالك ضمناً لدوام شهرته .

غير أن المرأة ^(٢) التى يقدمها متواضعاً لقرائه مرآة سحرية ، ويكاد يكون ذلك على الرغم منه : فهى أسرة مورطة . فعلى الرغم من أنه

(١) إشارة إلى قول « لاهروير » : « كل شئ قد قيل ، وقد أتينا بعد فوات الأوان ، منذ ما يزيد على سبعة الاف سنة ، حين وجد أناس ومفكرون . أما العادات فقد انتزع خيرها وأجملها . ولم يبق لنا إلا أن نلتقط سقط الحصاد على أثر ما جمعه الأقدمون » انظر : L. Bruyère: Les Caractères, I, Pensée

(٢) من هنا يبدأ المؤلف فى شرح فكرة جديدة ، هى أن أدب القرن السابع عشر الكلاسيكى - على الرغم من طابع المحافظة فيه - أدى إلى رلزلة القيم السائدة قليلاً قليلاً عن طريق صدق وصف الموقف النفسى ، فمهد بذلك - على غير وعى من الكتاب - لأدب الثورة فيما بعد .

قضى عليه ألا يقدم لقرائه إلا صورة متملقة شريكة فى الإثم ، ذاتية أكثر منها موضوعية ، وداخلية أكثر منها خارجية ، مع ذلك لا تنقص هذه الصورة عن أن تكون عملاً فنياً ، أى أن لها أساساً من حرية المؤلف ، وأنها دعوة إلى حرية القارئ . وما دامت الصورة جميلة فهى جامدة جمود الثلج ؛ والتراجع لزيادة تأمل جمالها يجعلها بعيدة عن مرمى الإدراك . فمحال عليه أن لا يتمتع بها ، أو أن يجد فيها الدفء المريح أو تسامح المتستر . وعلى الرغم من أن تلك الصورة مصوغة من المعانى الشائعة فى العصر ، وما يثير عناية أهله من موضوعات يهمس بها المعاصرون وتربط ما بينهم كحبل سُرّى ، هى مع ذلك مرتكزة على نوع من الحرية ، وبهذا تكتسب نوعاً آخر من الموضوعية . ومن المؤكد أنها نفس الصورة التى تراها الصفوة فى المرأة ، ولكنها كذلك الصورة كما يمكن أن تتراءى إذا حملت إلى أقصى حدود القسوة . وليست هى بموضوع مسجل لينظر إليها الآخرون نظرة موضوعية ، لأن الفلاح والصانع لا ينظران إليها بتلك النظرة . وما عملية التقديم الذاتى التى يختص بها فن القرن السابع عشر إلا عملية باطنية ، غير أنها تبلغ بمجهود كل امرئ إلى أقصى حدوده كى يستجلى ذاته فى وضوح ؛ فهى بمثابة إدراك فكرى واضح مستمر .

وقد لا يتساءل فيها عن التعطل والاضطهاد والتطفل ، لأن هذه المظاهر من الطبقة الحاكمة لا تنكشف إلا لمن يرقبون الأمور من خارج هذه الطبقة ؛ على حين يرسم الكتاب لتلك الطبقة صورة نفسية صرفة . ولكن أنواع السلوك التلقائية حين تنتقل إلى حالة التفكير المنطقية تفقد

براءتها والاحتجاج بالباشرة . وليس لنا إذن إلا تحمل التبعة فيها أو تغييرها . فالعالم الذى يهديه الكاتب إلى القارئ هو عالم من المراسم وتقاليده الاحتفاء ، ولكن القارئ يطفو فوق هذا العالم ، لأنه مدعو إلى تعرفه عليه ، وإلى تعرف نفسه فيه . ومع هذا لم يخطئ راسين عندما قال فى مقدمة مسرحية فيلدر^(١) : « ليست الأهواء فيها ماثلة للعيون إلا لكى ترى كل ما تسبب عنها من اضطراب » . على شرط ألا يفهم على أية حال أن راسين قصد عمداً إلى الإيحاء بأهوال الحب ، ولكن وصف الحب تجاوزاً له وتجرداً سابق منه . ولم يكن من المصادفة فى شيء أن الفلاسفة فى حدود ذلك العصر كانت غايتهم الشفاء من الحب بتعرفه . وبما أن الممارسة الحرة للفكر تجاه الهوى تتحلى عادة باسم الخلق ، فعلىنا أن نعتزف بأن فن القرن السابع عشر فن خلقى جدير حقاً بهذا الاسم . ولا يعنى هذا أن غاية هذا الفن هى تعليم الفضيلة ، ولا أنه مسموم بالمقاصد الطيبة التى تنتج الأدب الغث ؛ ولكن لمجرد أنه يقصد- فى صمت- إلى تقديم صورة القارئ للقارئ ، فإنه يجعله لا يحتملها ، وبذا يكون فناً خلقياً ، وهذا تعريف له وبيان لحدوده معاً . ولم يكن هو سوى فن خلقى ، فإذا دعا إلى التسامى بالناحية النفسية فى نطاق الخلق ، فذلك لأنه يعد المسائل الدينية والميتافيزيقية والسياسية والاجتماعية كلها كأنها قد حُلّت . وليس عمله فى الناحية الخلقية دون أى عمل

(١) أشهر مسرحيات راسين ، وقد لخصناها ، وأوجزنا القول فى مغزاها الكلاسيكى فى كتابنا الرومانتيكية ، ص ٣-٤ ، ٩ .

«كاثوليكي». وبما أنه يخلط بين الإنسان عامة وبين الخاصة القائمين بالحكم ، فليس هو بواقف نفسه على تحرير طبقة معينة من الطبقات المهضومة . وليس الكاتب ، مع هذا ، شريكاً - بوجه ما - فى الذنب مع الطبقة الظالمة ، على الرغم من أنه مندمج اندماجاً كلياً فى تلك الطبقة ؛ ولا جدال فى أن عمله يرمى إلى تحرير الطبقة التى يكتب لها ، إذ أن أثره فى تلك الطبقة هو تحرير الإنسان من نفسه .

وقد عاجلنا حتى الآن حالة ما إذا كان الجمهور الإمكانى معدوماً أو يكاد ، وذلك إذا لم تمزق معركة جمهوره الفعلى . وقد رأينا أنه كان فى استطاعته آنذاك قبول المذهب الفكرى السائد فى راحة من ضميره ، وأنه كان يطلق دعواته إلى الحرية فى داخل هذا المذهب نفسه . فإذا ظهر الجمهور الإمكانى فجأة ، أو انقسم الجمهور الفعلى أحزاباً متعادية ، فإن الأمر يختلف تمام الاختلاف . وعلينا الآن أن نعالج ما يصير إليه أمر الأدب حينما يساق الكاتب إلى رفض المذهب الفكرى السائد للطبقات الموجهة للشعب .

يظل القرن الثامن عشر الفرصة الفريدة فى التاريخ ، واللجنة التى ما لبثت أن فقدتها الكتّاب الفرنسيون . لم يتغير موقفهم الاجتماعى : فهم أصلاً من الطبقة البرجوازية ، إلا قلة شاذة . وقد غيروا طبقتهما بحظوا به من عطايا كبراء العصر . واتسعت دائرة قرائهم الفعليين اتساعاً محسوساً ، لأن الطبقة البرجوازية بدأت تقرأ ، ولكن ظلت الطبقات الدنيا تجهلهم ؛ وإذا تحدثوا عن هذه الطبقات أكثر مما تحدث عنها لابروير

وفينلون^(١) ، فهم لا يتحدثون إليها قط ، حتى لا يمر ببالهم أن يتحدثوا إليها . ولكن انقلاباً عميقاً شطر جمهورهم شطرين ، فكان عليهم آنذاك أن يستجيبوا إلى مطالب متناقضة ؛ وهذا هو التوتر الذى تميز به موقفهم منذ البدء ، وقد تجلّى هذا التوتر فريداً فى بابه ، إذ فقدت الطبقة ذات السيادة ثققتها فى مذهبها الفكرى ، ووقف موقف المدافع ، محاولة - إلى حد ما - تعويق ذبوع الأفكار الجديدة ، ولكنها لم تستطع وقف نفوذ هذه الأفكار فيها . وقد فهمت أن مبادئها الدينية والسياسية هى خير الوسائل لتركيز سلطانها . وما دامت لم ترفى هذه المبادئ غير وسائل ، فلم تعد ، إذن ، تعتقد فيها اعتقاداً تاماً ؛ فقد حلت الحقيقة العملية محل الحقيقة السماوية . وإذا كانت الرقابة وأنواع التحريم الكنسى قد صارت أكثر وضوحاً ، فقد غدت تضمر وراءها ضعفاً خفياً وإسفاف اليأس . ولم يبق بُعد من كتاب روحيين ، فقد أضحى الأدب الكنسى دفاعاً عن الدين فى غير طائل ، فى أدب قائم على مناهضة الحرية ، معتمد على الحرمة الدينية وعلى الرهبة والمصلحة الخاصة ، كقبضة مشدودة على عقائد بالية فى طريقها السريع إلى النفاذ . وبما أنه لم يعد هذا الدفاع دعوة حرة موجهة إلى قوم أحرار ، فقد انقطعت صلته بالأدب . واتجهت الصفوة الحائرة وجهة الكاتب الحق طالبة منه المحال : فهى تريده - إذا اعتزم

(١) Fénelon (١٦٥١-١٧١٥) رجل دين ومؤلف فرنسى . من أشهر كتبه : « مغامرات تليماك » ، وفيه هجاء لاذع غير مباشر لسياسة لويس الرابع عشر ، وقد فقد المؤلف كل حظوة لدى الملك على أثر ظهور هذا الكتاب .

عرض الحقيقة - ألا يحابيهما فى شىء ، ولكن على أن ينفث شيئاً من المذهب الفكرى الذى أخذ يضمّر ، وعلى أن يتوجه إلى عقل قرائه ليقتنعهم باعتناق عقائد أضحت على الزمن غير معقولة . وموجز القول أن تلك الصفوة تطلب منه أن يكون داعية دون أن يكف عن كونه كاتباً . ولكنها تلعب لعبة الخاسر : فبما أن مبادئها لم تظل - كما كانت - واضحة ووضوحاً تلقائياً غير محدد ، مما دفعها إلى أن تقترحها على الكاتب ليدافع عنها ، فليس الأمر ، إذن ، أمر إنقاذ المبادئ لذاتها ، بل لإقرار النظام القائم . ونفس الجهد الذى تبذله فى تثبيتها من جديد هو بمثابة التشكك فى صحتها . والكاتب الذى يوافق على تأكيد هذه المذاهب المترنحة يوافق عليها . فتشجيعه الاختيارى لمبادئ كانت فيما مضى تحكم العقول على غير وعى هو الذى يحرره منها ، فهو آنفاً متجاوز لها ، مارق على الرغم منه نحو التفرد والحرية . ومن جهة أخرى ، تتطلع الطبقة البرجوازية فى الوقت ذاته - وهى التى تؤلف ما يسمى فى التعبير الماركسى « الطبقة الصاعدة » - تتطلع إلى التحرر من العقائد المفروضة عليها لتكون لنفسها مذهباً آخر خاصاً بها .

وفى ذلك الحين لم تكن هذه « الطبقة الصاعدة » تعاني سوى اضطهاد سياسى ، وستطالب بعد قليل بالمشاركة فى شئون الدولة . وكانت سائرة فى هدوء نحو الحصول على التفوق الاقتصادى على طبقة النبلاء المتدهورة . وتوافر لديها المال والثقافة والفراغ . فمثلت للكاتب - لأول مرة فى التاريخ - طبقة مهضومة هى جمهور فعلى . ولكن الفرصة

أتاحت له ما هو أكثر من ذلك : لأن تلك الطبقة المتيقظة القارئة النواقة إلى التفكير لم تنتج حزباً ثورياً منظماً ذا عقائد خاصة على نحو ما أخرجت الكنيسة من عقائد في العصور الوسطى . ولم يكن الكاتب - كما سنراه فيما بعد - محصوراً بين عقائد تحتضر لطبقة هابطة وعقائد أخرى فنية لطبقة صاعدة ، بل كانت البرجوازية تتطلع إلى نور ، وتشعر شعوراً غامضاً بأن فكرتها قد استلّبت . ولهذا تود أن تكون على وعى بنفسها . حقاً قد يمكن اكتشاف بعض معالم التنظيم في أفكار تلك الطبقة : فمن جماعات الماديين إلى جماعات المفكرين إلى جماعة الماسونيين الأحرار . ولكن هذه لم تزد عن أن تكون جمعيات للبحوث تنتظر من الأفكار أكثر مما تنتج . وفي تلك الطبقة كان يُشاهد نوع من الكتابة شعبية محض : هو المنشورات السرية المجهولة المؤلف . ولكن هذا النوع من أدب الهواة لا يُعدُّ منافسة للكاتب المهني ، بل أولى به أن يحرضه ويدعوه ، لأنه يدلّه على مطالب المجموع الغامضة . وهكذا تقوم الطبقة البرجوازية مقام صورة في دور التكوين لجمهور شعبي ، في وجه جمهور مكوّن من أنصاف المتخصصين ، مؤلف دائماً من رجال الحاشية ومن الأجواء العالية في المجتمع ، ولكنه لا يحتفظ بمكانه إلا على جهد محض : فكانت حال البرجوازية في صلتها بالأدب سلبية نسبياً ، لأنها لم تمارس قط فنّ الكتابة ، ولأنها لم تتعلق سلفاً بأفكار خاصة بالإسلوب وبالأجناس الأدبية ، ثم لأنها تنتظر من قريحة الكاتب كل شيء : معنى وصياغة .

والكاتب مرجوٌ من كلا الجانبين ، وقد وجد نفسه بين الشطرين المتعادلين من جمهوره حكماً فى المعركة بينهما . فلم يعد كاتباً روحياً كأسلافه ، وليست الطبقة الحاكمة هى التى تعوله وحدها : نعم كانت لا تزال تنفق عليه ، ولكن الطبقة البرجوازية تشتترى كتبه ، فهو يكتسب منهما كليهما . وقد كان أبوه برجوازياً ، وسيكون ابنه : فكان من الممكن ، إذن ، أن يتوافر من الدواعى ما ينتظر المرء بها أن يرى فيه برجوازياً موهوباً أكثر من الآخرين ، ولكنه مضطهدٌ مثلهم ، وقد وصل إلى معرفة حاله بفضل الضغط التاريخى لعوامل عصره . فهو - بالاختصار - مرآة نفسية لتلك الطبقة ، بالنظر فيها تصوير كلها على وعى بنفسها وبمطالبها . ولكن هذه النظرة سطحية إذا وقفنا عند هذا الحد : فلم يُوفِّ القول حقه بعدُ فى أن الطبقة لا تستطيع أن تكتسب وعيها الطبقي إلا إذا رأت نفسها من داخلها وخارجها معاً ؛ وبعبارة أخرى إذا أفادت من منافسات خارجية : وهذا هو ما يقوم به رجال الفكر ، وهم دائماً غير المستقرين فى طبقاتهم . وهذه - على وجه الدقة - الخاصة الجوهرية لكاتب القرن الثامن عشر ، ألا وهى الخروج الطبقي الموضوعى والذاتى . فإذا كان لا يزال يحفظ ذكرياته عن علاقاته البرجوازية ، فإن حظوته لدى الكبراء قد اجتذبت به إلى خارج بيئته : فلم يعد يشعر بتضامنٍ يُذكر مع ابن عمه المحامى ، ومع أخيه ، أو مع قسيس القرية ، لأن له من الميزات ما ليس لهم . وإنما كان يستعير طرائقه حتى وطرائف أسلوبه من الحاشية

وطبقة النبلاء . ومع ذلك أضحي المجد - هذا الأمل الأثير لديه والذي يكرس له عمله - فكرة رلقة غامضة . فتنبثق لديه فكرة جديدة عن المجد تحدّثه بأن الجزء الحق للكاتب هو أن طبيباً نكرة من مدينة « بورج »^(١) ، أو محامياً مغموراً في « رانس »^(٢) ينكبأن سراً على قراءة كتبه . ولكن هذا الاعتراف الغامض من جانب جمهور لا يعرفه إلا قليلاً هو أمر لا يؤثر في نفسه إلا قليلاً . ذلك أنه تلقى من أسلافه فكرة تقليدية عن الشهرة هي أن الحاكم هو الذي يجب أن يقدر مواهبه . والسمة الجلية لنجاحه هو أن تدعوه ملكة مثل كاترين^(٣) ، أو امبراطور مثل فريدريك^(٤) إلى مائدتها . ولم يكن ما يمنحه - من مكافآت أو رتب صادرة عن تلك الجهة العليا - له من المعاني الرسمية العامة ما للجوائز والأوسمة التي تمنحها جمهورياتنا اليوم ، بل كانت تحتفظ بطابع قريب من الطابع الإقطاعي في علاقات الإنسان بالإنسان . ثم إن الكاتب - خاصة - مستهلك دائم في مجتمع من المنتجين . وهو طفيلي طبقة طفيلية . فهو في موقفه يتصرف في المال تصرف الطفيلي . إنه

(١) Bourges ، مدينة على بعد ٢٢٠ كم. جنوب باريس .

(٢) Reims عاصمة إقليم مارن بفرنسا .

(٣) كاترين الثانية أو الكبرى ، إمبراطورة روسيا (١٧٢٩-١٧٩٦) وقد استدعت ديلرو إلى روسيا وأكرمته .

(٤) فريدريك الثاني (١٧١٢-١٧٨٦) ملك بروسيا ، وكان محباً للعلوم والآداب ، واستضاف فولتير وأكرمه ، ولكن انتهت صحتها إلى عداوة .

لا يكتسبه ، إذ ليس ثمَّ معيار عام بين عمله وجزائه ، فهو منفق له وكفى . فهو يعيش عيش المترف حتى لو كان فقيراً . كل شيء لديه ترف ، حتى كتبه ؛ بل هي - على الأخص - ترف . ومع هذا يظل - حتى فى بيت الملك - محتفظاً بالفظاظة وخشونة الدهماء . فقد وخز ديدرو - فى محادثة فلسفية من نار - أفخاذ امبراطورية روسيا حتى أدماها . ولكن إذا أمعن فى الاستغراق فى هذا أمكن إشعاره بأنه ليس سوى متفهيق متطفل . وما حياة فولثير سوى سلسلة من الانتصارات والإهانات ، منذ ضربِه بالعصا وسجنه وهربه إلى لندن ، إلى أنواع التناول عليه من ملك بروسيا . وقد يحظى الكاتب أحياناً بأنواع عابرة من الإكرام من إحدى الماركيزات ، ولكنه يتزوج خادمتها ، أو بنت أحد البنائين .

وبذلك يتمزق منه الوعى تمزق جمهور قرائه ؛ لكنه لا يعانى من ذلك ألماً . بل على العكس كان هذا التناقض الأصل فيه مصدراً لكبريائه : فهو يعتقد أنه لا يدين لأحد بمئة ، وأنه يستطيع أن يختار أصدقاءه وأعداءه ، وأنه بحسبه أن يمسك بقلمه لكى ينتزع نفسه من قيود البيشات والأوطان والطبقات ، فهو محلقٌ محوّم ، وهو فكرة ونظرة مجردة ؛ وإنما اختار الكتابة ليطالب بخروجه من طبقته ، وقد أخذ على عاتقه هذا الواجب ، وقد صار بهذا الواجب فى عزلة يتأمل فيها كبراء عصره من خارج طبقتهم بعينى البرجوازيين ، ويتأمل البرجوازيين من

خارج طبقتهم بعينى النبلاء ، وقد احتفظ فى مقاسمة هؤلاء وأولئك فى مآثمهم بما يكفيه للنفاذ إلى فهمهم فى مخبرهم . ومن هنا صار الأدب إلى حال وعى بنفسه فى شخص الكاتب وبفضله ، بعد أن لم يكن له من قبل إلا وظيفة المحافظة والتطهير فى مجتمع موحد الاتجاه . وبلغ حظ الأدب أقصاه لما حظى به من وضع بين المطالب والمذاهب المتحوّلة إلى أنقاض ، شأنه فى ذلك شأن الكاتب الموزع بين البرجوازية والكنيسة والسلطة الملكية ، فأتيج للأدب بذلك أن يؤكد - فجاءة - استقلاله : فلم يعد يعكس المعانى الشائعة بين القوم ، بل توحد مع العقل ، أى مع القوة الدائمة التى تصوغ الأفكار وتنقدها . وطبعاً كان استقلال الأدب بنفسه على هذا النحو استقلالاً عاماً ، ويكاد يكون ذاتياً محضاً ، لأن الكتب الأدبية لم تعد تعبيراً خاصاً عن حال طبقة من الطبقات ، بل إن الكتاب بدءوا برفض كل تضامن عميق الأثر مع الطبقة التى خرجوا منها ، كما رفضوا نفس التعاون مع البيئة التى أوتهم ؛ وبهذا اختلط الأدب بالسلبية ، أى بالشك والرفض والنقد والجدل ، ولكن الأدب توصل بهذا إلى معارضة الروحية الكنسية التى تحولت إلى أنقاض أقام هو عليها حقوقاً روحانية جديدة حية لا تختلط - بعد - بمذهب ما من المذاهب الخاصة ، بل تتجلى بوصفها قدرة على التجاور الدائم لأية فكرة مسلم بها مهما تكن . ومن قبل ، حين كان يحاكي الأدب نماذج رائعة ، فى كنف ملكية جدّ متمسكة بالمسيحية ، قلما كان يثير اهتمامه مراعاة

الحقيقة فى نماذجه ، لأن الحقيقة لم تكن سوى صفة غليظة جداً ومحدودة جداً من صفات المذهب الفكرى الذى شب عليه ؛ إذ فى العقائد الكنسية لم يكن هناك فرق بين وجود الشئ فحسب وبين كونه حقاً ، ولم يكن فى الاستطاعة إدراك الحقيقة متميزة من النظام القائم . أما فى القرن الثامن عشر ، فقد أصبحت الروحانية تلك الحركة العامة التى تنفذ فى كل المذاهب الفكرية ثم تدعها مطروحة على طريقها كأصداق فارغة ، فتحررت الحقيقة من كل فلسفة محدودة خاصة ، وتراءت مستقلة عامة ، وأصبحت هى الفكرة الموقومة للأدب ، والغاية القصوى لحركة النقد .

وارتبطت مبادئ الروحانية بمبادئ الأدب والحقيقة فى هذه اللحظة المجردة من لحظات التحرر التى تنبه فيها الوعى ، وكانت أداتها جميعاً التحليل ، وهو طريقة سلبية ونقدية لا تنفك عن تحليل الأفكار الأولية المعينة إلى عناصرها المجردة ، كما تحلل التاج التاريخى إلى أصوله من الإدراكات العالية . فالشباب يختار الكتابة ليهرب بها من اضطهاد يعاينه ، ومن تضامن مع نظام يسبب له الحزى ، ويعتقد - منذ أن يخط كلماته الأولى - أنه هرب من بيئته ومن طبقته ، ومن كل البيئات وكل الطبقات ، وأنه سبب انفجاراً فى موقفه من التاريخ ، لمجرد أنه غدا على وعى فكرى ونقدى لهذا الموقف . ومن فوق رحمة هؤلاء البرجوازيين وهؤلاء النبلاء الذين هم من مزاعمهم فى سجن عصر معين ، كان يكتشف هو فى نفسه - منذ أمسك بالقلم - أنه وعى مطلق غير مقيد

بتاريخ ولا بمكان ؛ وموجز القول كان هو الإنسان العالمى . وكان الأدب الذى تحرر به عملاً تجريدياً وقوة من قوى الطبيعة الإنسانية المقررة ، والحركة التى يتحرر المرء بها فى كل لحظة من التاريخ : وعلى سبيل الإيجاز كان ذلك الأدب بمثابة الدربة على ممارسة الحرية .

وفى القرن السابع عشر - عندما كان يختار المرء مهنة الكتابة - كان يقبل على مهنة محدودة فى مداخلها وقواعدها وتقاليدها ومكانتها بين المراتب المهنية . أما فى القرن الثامن عشر ، فقد تحطمت القوالب ، وظل كل شىء فى مرحلة انتظار ليُصنع من جديد . فبعد أن كانت منتجات الفكر مجهزة على حسب قواعد ثابتة يصاحبها قليل أو كثير من التوفيق فى تطبيقها ، أصبح كل منها اختراعاً خاصاً فيه نوع من الحكم الصادر من المؤلف على طبيعة الفنون الأدبية فى قيمتها ومعناها ، وفيما يريد أن يرسم الكاتب لها من قواعده الخاصة ومبادئه التى يريد أن يحكم عليها بمقتضاها ، ويستطلع كل كاتب من الكتاب إلى « إلزام » الأدب كله ، وفتح طرق جديدة له . فلم يكن من باب الصدفة أن كانت أردأ مؤلفات العصر هى تلك التى كانت أكثرها حرصاً على الطابع التقليدى . وقد كانت المسرحيات والملاحم - من قبل - ثمرات شبيهة لمجتمع موحد الاتجاه ، ولكن لم يكن لها أن تحتفظ بالحياة فى الجماعات المنقسمة على نفسها إلا على أنها بقايا موروثه أو تقليد للقديم .

والشيء الذى كان يطالب به كاتب القرن الثامن عشر ، دون أن يمل من تكرار المطالبة به ، هو حقه فى أن يمارس - ضد سلطان عصره - تفكيراً مضاداً للتاريخ . وبهذا لم يفعل سوى توضيح المطالب الجوهرية للأدب مجرداً . فلم ينصرف همه إلى زيادة إيضاح الوعى الطبقي لدى قرائه : بل كان أمره على النقيض من ذلك تماماً ، فالنداء الملح الذى وجهه إلى جمهوره من البرجوازيين إنما هو دعوة لهم إلى نسيان أنواع الملمات والمزاعم والمخاوف ؛ والنداء الذى كان يطلقه فى جمهوره من النبلاء إنما هو تحريض لهم على أن يتجردوا من كبريائهم الطبقي ومن امتيازاتهم . وبما أنه جعل نفسه عالمياً ، فلا يستطيع أن يكون له إلا قراء عالميون ، وينحصر ما يتطلبه من حرية من معاصريه فى أن يقطعوا روابطهم التاريخية لينضموا إليه فى عالميته . من أين ، إذن ، أتت المعجزة فى أنه كان يسير فى نفس الاتجاه للاتحاد التاريخي ، حتى فى اللحظة التى يثير فيها الحرية التجريدية ضد اضطهاد معين ، ويثير العقل ضد التاريخ ؟ ذلك ، أولاً ، أن الطبقة البرجوازية بوسائلها الخاصة التى ستتجدد عام ١٨٣٠ وعام ١٨٤٨ ، اتفقت مصالحها ، قبيل تملكها الحكم ، مع مصالح الطبقات المهضومة الحق التى لم تكن بعد فى حالة تمكنها من المطالبة مثلها بالحكم .

والروابط الاجتماعية التى تضم طوائف مختلفة كل الاختلاف لا يمكن أن تكون إلا جدياً عامة وشاملة ، لذا حرصت البرجوازية ألا تقف

موقف المعارضة من العمال والفلاحين ، فكانت لا تتطلع إلى أن تكون على وعى واضح بنفسها بقدر ما تتطلع إلى أن يُعترف لها بحق المعارضة في الحكم ، لأنها كانت في خير موقف تستطيع فيه أن تبين للسلطات الدستورية مطالب الطبيعة الإنسانية العالمية . هذا إلى أن الثورة التي كانت في دور الإعداد هي ثورة سياسية . ولم يكن هناك مذهب ثورى ولا حزب منظم ، وتريد البرجوازية أن تستثير ، وتريد أن تتم في أسرع ما يمكن تصفية المذهب الفكرى الذى غرروها به ، وبلبلوا خواطرها قروناً طويلة . وسيحين الوقت - فيما بعد - لإحلال مذاهب أخرى محله . ولكن البرجوازية - فى ذلك الوقت - كانت تتطلع إلى حرية الفكر بوصفها خطوة نحو الوصول إلى السلطة السياسية . ومن هنا خدم الكاتب مصالح الطبقة البرجوازية حين طالب لنفسه - بوصفه كاتباً - بحرية التفكير والتعبير عن الفكرة . ولم يتطلب القوم أكثر من هذا ، ولم يكن يستطيع أن يفعل أكثر منه . وفى عصور أخرى - كما سنرى فيما بعد - قد يطالب الكاتب بحرية الكتابة مع ضمير مدخول ، حين يعلم أن الطبقات المهضومة تتطلع إلى شىء آخر غير تلك الحرية ؛ وحينذاك تبدو حرية التفكير كأنها أحد الامتيازات ، ويراها آخرون وسيلة من وسائل الاضطهاد ، ويصير موقف الكاتب فى خطر لا يمكن فيه الدفاع عنه . ولكن فى عشية الثورة كان الكاتب يتمتع بحظ عجيب بحسبه فيه أن يدافع عن مهنته ليصير قائداً لأمانى الطبقة الصاعدة .

وكان الكاتب يعرف هذا ، ويمد نفسه قائداً ورئيساً روحياً ، ويواجه
التبعة فيما ينتج عن موقفه . وكانت صفوة القوم فى الحكم يقدقون عليه
نعمهم يوماً ليسجنوه فى اليوم التالى ، لضيق أعصابهم على مر الزمن .
ولذا كان يجهل ما تمتع به أسلافه من الهدوء وكبرياء الغرور . وحياته
المجيدة المعوقة بما يخترقها من قمم مشمسة ومن مهاو تصيب الرأس
بالدوار هى حياة المخاطر . كنت أقرأ ذات مساء قريب هذه الكلمات التى
أوردها « بليز سنדרار »^(١) فى صورة استشهاد وضعه على رأس قصته :
« الروم » : « إلى من أملهم الأدب من شباب اليوم برهاناً لهم على أن
القصة يمكن أن تكون أيضاً عملاً من الأعمال » . فمر بخاطرى أننا
مساكين حقاً وآثمون حقاً ، لأن علينا أن نبرهن اليوم على ما كان واضحاً
كل الوضوح فى القرن الثامن عشر ، حين كان العمل الأدبى عملاً من
ناحيتين : لأنه كان ينتج أفكاراً تظل مصدراً للانقلابات الاجتماعية ،
ولأنه كان يعرض مؤلفه للخطر . ولهذا العمل دائماً تعريف ذو صبغة

(١) Blaise Cendrars شاعر وكاتب قصة سويسرى معاصر ، ولد عام ١٨٨٧ ، من
أوائل من أسهموا فى المذهب الأدبى المسمى « المذهب التكعيبى » Cubisme .
ومن قصصه : « الصورة العامة أو مغامرات أعمامى السبع » (١٩١٨) و « من جميع
أنحاء العالم » (١٩١٩) ، ثم القصة التى يشير إليها المؤلف ، وعنوانها : « الروم »
والمراد النوع المعروف من الخمر باسم Rhum (١٩٣٠) . وإنما يشير المؤلف إلى
الاستشهاد الذى وضعه كاتبها ، وهذا الاستشهاد الذى أورده يرجع تاريخه إلى القرن
الثامن عشر .

واحدة واحدة تعثر عليها فى أى كتاب من الكتب يقع تحت نظرك : هو أنه عمل من أعمال التحرير . وربما كان للأدب فى القرن السابع عشر كذلك وظيفة التحرير ، ولكنها ظلت محجوبة وضمنية . أما فى عهد مؤلفى الموسوعات فإن الكاتب لم يعد يقصد إلى تحرير عليه القوم من أهوائهم بتصويرها لهم بدون محاباة ، بل إلى الإسهام بقلمه فى تحرير الإنسان من حيث هو إنسان . وسواء أراد الكاتب أم لم يرد ، فلم يكن ما يوجهه من نداء إلى جمهوره البرجوازي سوى تحريض لهم على التمرد ، وما كان يوجهه فى نفس الوقت إلى الطبقة الحاكمة سوى دعوة لهم إلى الوضوح ، وإلى النظر فى ذات أنفسهم ، ثم إلى التخلي عن امتيازاتهم . وموقف روسو^(١) يشبه إلى حد كبير موقف « ريتشارد رايت » الذى يكتب للمستنيرين من السود والبيض فى وقت معاً : فروسو أمام النبلاء شاهد عليهم ، ويدعو فى الوقت نفسه إخوانه من الدهماء إلى أن يكونوا على وعى بأنفسهم . ولم يكن الاستيلاء على الباستيل الحدث الوحيد الذى هيات له أمداً طويلاً مؤلفاته ومؤلفات ديدور

-
- (١) J.J. Rousseau (١٧١٢-١٧٨٠) الكاتب الفرنسى الشهير ، مهد بكتابته للثورة الفرنسية الكبرى ، وسبق أن أشرنا إلى بعض أعماله هامش ص ٥١ من هذا الكتاب .
 (٢) Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) فيلسوف وكاتب فرنسى شهير بتأسيسه للموسوعة الفرنسية التى شارك فيها ، وتغلب على العقبات الكثيرة التى نشرها فى عصره ، وفيها يحدد مفهوم الألفاظ تحديداً يزلزل به القيم البالية لعصره . وله قصص وكتب نقد كثيرة ، كما يعد من أعظم ممثلى القرن الثامن عشر فى فلسفته . وهو مثل روسو من آباء الثورة الفرنسية الكبرى .

(٢) وكوندورسيه (١) ، بل إن مؤلفاتهم هيأت كذلك لليلة اليوم الرابع من أغسطس (٢) .

وكان الكاتب يعتقد أنه قطع كل صلة له بطبقته في الأصل ، وكان يتحدث إلى قرائه من الأعلى عن الطبيعة الإنسانية العالمية ، لهذا كان يبدو له أن النداء الذي يتوجه به إليهم ، وأن مشاركته لهم فيما هم فيه من سوء ، كلاهما مما يمليه عليه محض كرم النفس . ولما الكتابة نوع من الهبة ، وبهذا يكون الكاتب قد واجه التبعة وأعذر فيما لم يكن مقبولا من أمره بوصفه طفيلياً في مجتمع عامل ؛ وبهذه المواجهة وهذه الهبة التي لا مقابل لها ، غدا على وعى بتلك الحرية المطلقة ، وهذان أمران من خصائص الخلق الأدبي . ولكن على الرغم من أنه جعل نصب عينيه دائماً الإنسان العالمى والحقوق المجردة للطبيعة الإنسانية ، لا ينبغي أن نفهم أنه تقمص الكاتب الروحي كما وصفه « بندا » ؛ لأنه مادام

(١) Condorcet (١٨٤٣-١٧٩٤) فيلسوف وعالم من علماء الرياضة والاقتصاد وكان يعتقد في قدرة الإنسانية على أن تطرد في تقدمها تقدماً لا حدود له . وسجن في عهد الإرهاب في الثورة الفرنسية ، وكتب في سجنه كتاباً يؤرخ فيه لتقدم الفكر البشرى . ثم انتحر بالسم ليهرب من الإعدام بالمقصلة .

(٢) يوم ٤ من أغسطس عام ١٧٨٩ يوم مشهود في تاريخ الثورة الفرنسية ، فيه أقر مجلس الأمة l'Assemblée Nationale التصريح بحقوق الإنسان ، وألغى امتيازات الإقطاع ، وصوت على الدستور ، وقرر مساواة جميع المواطنين أمام القانون .

موقفه فى جوهره موقف نقد ، فمن الضرورى أن يكون لديه شىء ما لينقذه ؛ وأول ما كان يحضره من الموضوعات لينقذه هى النظم والمزاعم والتقاليد وأعمال الحكومات التقليدية . وبعبارة أخرى : بما أن جذران الأبدية وحصون الماضى - التى كانت تحمى صرح العقائد السائدة فى القرن السابع عشر - قد تصدعت وتقوضت ، فقد أصبح الكاتب يدرك فى رسومها بعداً جديداً من أبعاد السلطة الزمنية : ألا وهو الحاضر . وكانت الأجيال السابقة تدرك هذا الحاضر تارة على أنه تصوير حسى للأزل ، وتارة على أنه متفرع عن القديم ولكنه دونه . أما المستقبل فلم يكن لديه كذلك عنه إلا مبدأ غامض . وإنما كان يعرف أن هذه الساعة من العيش - التى هو بصدها والتى تحاول أن تفلت منه - ساعة فريدة ، وأنها له ، وأنه لن يتخلى عنها بحال نظير أجلّ الساعات خطراً فى العهد القديم ، لأن تلك الساعات بدأت بأن كانت حاضرة مثل هذه الساعة التى يعلم أنها فرصته ، وأن عليه ألا يدعها تهرب ؛ ولهذا لا يدير الحرب التى عليه أن يشهرها يقصد بها أنها إعداداً لمجتمع مقبل بقدر ما هى عنده مشروع قصير الأمد ذو أثر مباشر : هذا النظام هو الذى يجب إعلانه على الفور ، وهذه المزاعم الباطلة هى التى يجب هدمها حالاً ، وهذه المظلمة المعينة هى التى يجب محوها . وقد عصمه من المثالية ولوعه بالحاضر على هذا النحو : فهو لا يقتصر على التأمل فى

المعاني الخالدة من الحرية أو المساواة . ولأول مرة منذ « الإصلاح » (١) تدخل الكتاب في الحياة العامة ، محتجين ضد مرسوم ظالم ، أو مطالبين بإعادة النظر في محاكمة ، أو باختصار : مقسمين على أن تكون السلطة الروحية في الشارع والأسواق والمتاجر والمحاكم . ولم يكن الكتاب يقصدون قط إلى الانصراف عن السلطة الزمنية ، بل كانوا يرمون إلى العودة إليها دون انقطاع ، وإلى تجاوزها في كل حال خاصة من الأحوال .

وبهذا كان السبب في تقليد الكاتب وظيفة جديدة هو ذلك الانقلاب الشامل لتلك الأزمنة في الضمير الأوروبي . فالأدب - عند كاتب ذلك العصر - ممارسة دائمة لكرم النفس . وكان لا يزال خاضعاً للرقابة الحازمة القومية من أقرانه ، ولكن كان يحorre من رقابتهم عليهم ما يلحمه دونه من انتظار تواق غير واضح الصورة ، ومن رغبة من جمهوره أكثر أنثوية وأكثر تردداً . وقد تحلل من سلطة الكنيسة وفصل ما بين دعواه وبين عقائد محتضرة ؛ فكانت كتبه نداءات حرة موجهة إلى حرية القراء .

(١) La Roforme هي حركة الإصلاح السياسية والدينية التي تمت في أوروبا في القرن السادس عشر ، وفيها استقل وسط أوروبا وشمالها عن سلطة البابوات الكنسية ، نتيجة للحركة الفكرية في عصر النهضة ، ولجهود المصلحين الدينيين من « مارتن لوتر » ومن أتبعه .

وقد أدى الانتصار السياسى لطبقة البرجوازية - وطالما ثمنه الكتاب ما وسعهم - إلى قلب أوضاعهم رأساً على عقب ، وإلى تشكيكهم فى كل شئ ، حتى فى مضمون الأدب نفسه ؛ حتى ليتمكن أن يقال إنهم لم يبذلوا هذه الجهود الكثيرة إلا ليمهدوا بها لضياحهم ضباعاً أكيداً . ولاشك أنهم ساعدوا على تملك البرجوازية للسلطة بإدماج قضايهم الأدبية فى قضية الديمقراطية السياسية ، ولكنهم كانوا عرضة لرؤية موضوع مطالبتهم يخفى فى حالة الانتصار ، ذلك الموضوع الذى طالما رددوه فى مؤلفاتهم ، ويكاد يستغرقها جميعاً . وبالاختصار : تحطم ذلك الانسجام العجيب الذى ربط مطالب الأدب الخاصة بمطالب البرجوازين المضطهدين منذ تحققت مطالب هؤلاء وأولئك . وكانت المطالبة بحرية الكتابة وحرية البحث فى كل شئ هدفاً جملياً ، مادام ثمّ ملايين من الناس حنقين على أنهم لا يستطيعون التعبير عن عواطفهم ، ولكن منذ حصل هؤلاء على حرية التفكير والاعتراف وعلى المساواة فى الحقوق السياسية ، أصبح الدفاع عن الأدب مسالة شكلية محضة لا ترضى أحداً ، ووجب البحث إذن عن موضوع آخر للأدب . وفى نفس الوقت فقد الكتاب وضعهم الممتاز ؛ وكان أساس ذلك الوضع الممتاز هو الصدع الذى كان قد شطر جمهورهم ويسر لهم اللعب على كلا المسرحين ، ولكن هذا الصدع قد التحم ، فابتلعت البرجوازية طبقة النبلاء أو كادت ، فكان على الكتاب أن يستجيبوا لمطالب جمهور موحد . وضاع كل أمل

لهم فى خروجهم من طبقتهم الأصلية . فهم وليدو طبقة برجوارية ، معلولون بما يقرأ لهم من البرجواريين ، وعليهم أن يظلوا برجواريين ، وقد انطبقت عليهم البرجوارية كالسجن . ولن يتم إلا بعد ربع قرن شفاؤهم من حرقه الأسى على تقويضهم دون رحمة أركان طبقة طفيلية هوجاء كانت تعولهم على حسب أهوائها ، والأسى على فقد الدور ذى الوجهين الذى كانوا يلعبونه ، وبدا لهم أنهم ذبحوا الدجاجة ذات البيض الذهبى . وبدأت البرجوارية أشكالا جديدة من الاضطهاد ، ولكنها ليست طبقة طفيلية : وقد تكون احتكرت لنفسها وسائل العمل ؛ ولكنها جد مجتهدة فى تنظيم هيئة الإنتاج وفى توزيع المنتجات . ولا ترى هى فى الإنتاج الأدبى عملاً لا مقابل له ولا غاية ، بل تعده خدمة ذات مقابل .

والأسطورة المبررة لوجود هذه الطبقة (البرجوارية) العاملة غير المنتجة هى النفعية : فوظيفة البرجوارى أنه وسيط من ناحيتين : بين المنتج والمستهلك : فهو طرف أوسط ارتفع إلى امتلاك القوة كلها . وفيما يخص الأمر المزدوج غير المتجزئ من الوسيلة والغاية ، قد مُنحت الوسيلة الأهمية الأولى ؛ إذ الغاية محتاجة لا تُرى أبداً وجهاً لوجه ، وتلاحظ دون أن يتحدث عنها . وتنحصر الغاية من كل حياة إنسانية جديدة باسمها فى إنفاقها فى ممارسة الوسائل . وليس من الجسد فى شئ الانصراف إلى الحصول على غاية مطلقة بدون وسيلة ، إن هذا فى نظر البرجوارى شبيه بما إذا تطلع امرؤ لرؤية الله وجهاً لوجه بدون عون

الكنيسة . ولا يوثق إلا بمشروعات تبدو الغاية منها على الأفق فى نكوص مستمر أمام سلسلة من الوسائل لا نهاية لها . فإذا أراد الإنتاج الفنى أن يعتد به ، فعليه أن يدخل فى دائرة النفعية ، وأن ينزل من سماء الغايات غير المشروطة ، فيستسلم بدوره إلى مصيره النفعى ، أى يصير وسيلة لضبط الوسائل . ومادام البرجوازى - خاصة - على غير ثقة كاملة بنفسه ، لأن سلطانه غير مؤسس على أوامر إلهية ، فعلى الأدب أن يعاونه على خلق الشعور بأنه برجوازى بمقتضى حق إلهى . وهكذا بعد أن كان الأدب تعبيراً عن الضمير الفاسد لذوى الامتيازات فى القرن الثامن عشر ، استهدف للخطر فى أن يصير - فى القرن التاسع عشر - تعبيراً عن راحة الضمير لطبقة من الطغاة . وكان الأمر يهون لو أن الكاتب استطاع الاحتفاظ بحرية فكره فى النقد ، وكان هذا هو مصدر ما له من خلاق واعتداد بالنفس فى القرن السابق . ولكن جمهوره البرجوازى يعارض الآن فى ذلك . لأنه طالما كانت البرجوازية تجاهد ضد امتيازات طبقة النبلاء ، كانت تستريح إلى السلبية الهدامة ، أما الآن - وفى يديها السلطة - فقد انصرفت إلى البناء ، طالبة العون فيما تشيده . حقاًبقى الجدل ممكناً فى صميم العقيدة الدينية ، لأن المعتقد يرجع شعائر الدين إلى إرادة الله . وبهذا يعقد بينه وبين الله صلة محددة إقطاعية الطابع من فرد لفرد . وعلى ما لله من كمال مطلق لا ينفك عنه ، كان اللجوء إلى الإرادة الإلهية المطلقة سبباً فى إدخال عنصر تحكّم فى الأخلاق الدينية ،

مع شيء من الحرية فى الأدب نتيجة لذلك . فالبطل الدينى هو دائماً يعقوب^(١) فى صراع مع الملاك على حسب الإرادة الإلهية ، حتى لو كان ذلك بقصد خضوعه لها خضوعاً تاماً فيما بعد . ولكن الخلق البرجوازى غير مأخوذ من الحكمة الإلهية ، ومبادئه العالمية المجردة مأخوذة عن طبائع الأشياء ، وليست أثراً من آثار إرادة مسيطرة معبودة ، بل مصدرها إرادة الإنسان . فهى أقرب شبهاً بالقوانين الطبيعية غير المخلوقة . أو على أقل تقدير كان هذا ما يجب على المرء افتراضه إذ لم يكن من الفطنة المبالغة فى الإمعان فيها . فكان ذوو الخلق الرصين يتحاشون تدقيق النظر فيها لغموض أصلها . وسواء كان الفن البرجوازى وسيلة أم لا ، فقد حرم على نفسه المساس بالمبادئ خشية أن تتقوض [٣] ، كما تحاشى الغوص فى أعماق القلوب خوفاً من إثارة الاضطراب ؛ وكان جمهور هذا الفن لا يرهب شيئاً بقدر ما يرهب موهبة الفنان ، لأنها جنون متوعد ، يغوص فى الأشياء فيشير الاضطراب بكلمات غير متوقعة ، وبنداءات

(١) فى التوراة أن يعقوب بعد اغترابه عن بلده أربعة عشر عاماً يعمل فى مزارع خاله ، ليتزوج بابنته رحيل ، رجع إلى بلده كنعان ، فالتقى ليلاً بشخص ظل يصارعه حتى الصباح ، وقد وكزه ذلك الشخص بضربة أصابته بعرق النسا . وفى الصباح عرف أن هذا الشخص ملاك ، وأنه مبعوث الله ، فطلب منه أن يباركه . وهذا الحادث الغامض فى التوراة أوله المفسرون تأويلاً رمزياً بأنه صورة الكفاح الروحى المتوج بالنصر . وعنوان هذه الحادثة فى التوراة : الصراع مع الله . انظر :

La Génèse: La Lutte avec Dieu, 23-33.

يرردها متوجهاً إلى حرية القارئ ، فيhez من الناس أعماقاً أكثر استجابة إلى البلبلة . وكانت الأشياء السهلة هى الأكثر رواجاً ، لأن القرحة فيها رهينة القيد ، تدور على نفسها ، وفيها تسكين للخاطر فى خطب نمقة متوقعة ذات طابع من الوفاق والمسألة ، تبرهن على أن الإنسان والعالم من الأشياء الهينة القيمة الشفافة عن أسرارها ، لا مفاجأة فيها ولا تواعد ، ثم لا أهمية لها .

وفوق ذلك كان الرجل البرجوازي لا تربطه بالقوى الطبيعية صلة سوى صلة الوسطاء من الناس ، فكانت تبدو له الحقيقة المادية فى شكل منتجات مصنوعة . وبما أنه محوط - ما امتد به النظر - بعالم متمدن من قبل ، فإنه يرى فيه صورة نفسه ، قاصراً جهده على جمع ما وضعه الآخرون على سطح الأشياء من معان . وذلك الجهد فى جوهره منحصر فى استعمال رموز تجريدية من كلمات وأرقام وصور إجمالية وأشكال ، كى يحدد الطرق التى يقتسم بها عماله ما يستهلكونه من ثروة . ثم إن ثقافته ومهنته كليهما يهيئانه للاعتداد بالفكرة ، فهو من أجل هذا كله مقتنع بأن العالم مسوق على نظام من الأفكار . فهو يحلل إلى أفكار ما يرى من جهود ومصاعب وحاجات واضطهاد وحروب : وعنده أن ليس هناك شر ، ولكن مجرد تعدد للأسباب . وقد تكون هناك أفكار طليقة من القيد ، فيجب إخضاعها للنظام القائم . وهكذا يعد هو التقدم الإنسانى حركة هضم واسعة بها تتوحد الأفكار فيما بينها وكذلك

العقول . وفي مدى هذه العملية الهضمية الفسيحة تستكمل الفكرة وحدثها ، ويظفر المجتمع بالتطور الكامل .

ومثل هذا التفاؤل على طرف النقيض من إدراك الكاتب لفنه :
فالفنان في حاجة إلى مادة غير قابلة للهضم ، لأن الجمال لا يذوب في أفكار ؛ وحتى إذا كان نائراً يؤلف بين الكلمات - بوصفها علامات للمعاني - فإن أسلوبه يفقد سلاسته وقوته إذا لم يكن على شعور بما للكلمة من مادية بها تبدى أنواعاً من المقاومة لا تخضع للعقل . وإذا أراد أن يشيد في عمله الأدبي عالماً يدعمه بحرية لا تنفذ ، فذلك لأنه يميز تمييزاً دقيقاً أساسياً بين الأشياء والفكرة في ذاتها . فلا تجانس بين حريته والأشياء إلا في أنهما كليهما لا يسبر لهما غور ؛ فإذا أراد أن يخضع الصحراء أو الغابة لحكم العقل فلن يكون ذلك بتحويلهما إلى الفكرة التجريدية للصحراء أو للغابة ، ولكن بإضاءة جوانب الموجود بما هو موجود (١) ، بوصفه موجوداً فيما له من كثافة ومن أثر في المقاومة لما يريده الإنسان . ولا يكون ذلك إلا بإدراك ذاتية الوجود غير المحدودة . ولهذا فإن العمل الفني لا يمكن رده إلى الفكرة : أولاً لأنه إنتاج لكائن ما أو إعادة لإنتاجه ، أى لشيء من الأشياء لا يستسلم استسلاماً كلياً للتفكير ؛ ثم لأن الكائن قد نفذ فيه وتخلله نوع من الوجود ، أى نوع من الذاتية التي تتحكم في مصير الفكرة ، بل وفي قيمتها كذلك . ومن

(١) أى الوجود عامة وهو موضوع علم الميتافيزيقا .

أجل هذا أيضاً كان للفنان دائماً فهم خاص لمعنى الشر لا على أنه التجريد المؤقت المستطاع تداركه لفكرة ما ، بل على أنه عدم قابلية العالم والإنسان ^(١) للنزول إلى الفكرة .

(١) عند الوجوديين أن الغاية لا وجود لها في العالم الخارجي ، لأنها مشروع إنساني في موقف خاص ، هو موقف الإنسان أو العامل في أمته وعمله وملابساته الخاصة . والغاية هي الوحدة التركيبية لجميع الوسائل الخارجية المهيأة لإنتاجها . ذلك أن الأشياء - بما لها من قوة وبما فيها من مقاومة - تبعث في نفس الإنسان إدراكاً وشعوراً عن طريق سلسلة من الأسباب المستقرة الأكيدة ، فتبعث فيه في الوقت نفسه صورة حريته . ولن يتحقق معنى السببية ، ولا علاقة الوسيلة بالغاية ، دون وقوف المرء على أن هذه الغاية تحرره من موقف حاضره عن طريق موازنة القيم . وهم في هذا يقررون سلطان الواقع الخارجي على الفكر . فلا يقتصر تطور العالم عندهم على الأفكار المجردة ، بل على الوعي المرتبط بالعالم الخارجي والمتفاعل معه . وفي هذا يكون تصوير التفكير وتكوين المشروعات - في معناه السابق - نوعاً من العمل . فالملوث والبطالة والبؤس - مثلاً - ليست مجرد أفكار ، بل حقائق يعيشها الناس ، ولها من الكثافة والشدة والتوعد ما تستعصى به على مجرد التفكير . وهي لذلك لا تتطلب تفكيراً ، بل تتطلب مشروعاً هو عمل . فلا غناء بمعارضة الواقع بالفكرة ، بل لابد من معارضة الواقع بالعمل . ولهذا تطلبوا أن يكون الأدب سلاحاً من أسلحة المجتمع . وليس الشبه بينهم وبين الواقعية الاشتراكية - من هذه الناحية - إلا شبهاً سطحياً ، انظر : J.P.Sartre: Situation, III, 144 - 163 . وانظر كذلك كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٣٨٩-٣٩٩ .

وسمة البرجوازي التي يُعرف بها هي جحوده للطبقات الاجتماعية ، وبخاصة الطبقة البرجوازية . فالنبيل يريد الحكم لأنه يتّمسك إلى طبقة مختصة بـمميزاتها ، أما البرجوازي فإنه يؤسس سلطته وحقه في الحكم على ما استطابه من عوامل النضوج التي تحولها إياها طولُ تملكه للثروات في هذا العالم . على أنه لا يقبل من علاقات تركيبيّة إلا بين المالك والشئ الذي يملكه ؛ أما ما عدا ذلك فهو يبرهن على أن الناس متشابهون ، لأنهم العناصر الموحدة للمنظمات الاجتماعية ، ولأن كلاً منهم - مهما تكن درجته في المجتمع - ذو طبيعة إنسانية كاملة . ومن هنا كان عدم المساواة عنده حدثاً من الأحداث العارضة التي لا تستطيع أن تغير الخصائص الدائمة للوحدة الاجتماعية . فليست هناك طبقة عمال ، أي لا طبقة تركيبيّة يكون كل عامل فيها تقليداً عارضاً ، ولكن هناك عمال كل منهم في طبيعته الإنسانية وحدة منفردة . وليس هناك تضامن داخلي يربطهم فيما بينهم ، بل الذي يربطهم هو مجرد تشابه في العلاقات الخارجية . ولا يعتد البرجوازي إلا بنوع العلاقات النفسية بين الأفراد الذين حصرهم في دائرة دعايته التحليلية ، ثم فرق بينهم بتلك الدعاية . وهذا أمر يسير الإدراك : فليس للبرجوازي سلطان مباشر على الأشياء ، وعمله الجوهري هو ممارسة التأثير في الناس ، ولذا كان همه الوحيد الإرضاء والتخويف . وتسيطر على سلوكه مراسم الحفاوة ، ومبادئ التهذيب ، وقواعد الأدب . ويرى أن نظراءه مثل الدمى التي

يلهى بها . فإذا أراد أن يتعرف بعض التعرف عواطفهم وأخلاقهم ، فذلك لأن كل عاطفة تبدو له مثل خيط يحرك به تلك الدمى . وكأنما يتعبد البرجوازي الطموح بكتاب مضمونه فن الوصولية ، أما ما يتعبد به البرجوازي الغنى فن السيطرة . فالبرجوازية تعد الكاتب خبيراً ، وتضيق به ، وترهبه حين ينطلق مفكراً فى النظام الاجتماعى . وكل ما تتطلبه منه أن يقاسمها خبرته التجريبية بالقلوب الإنسانية . وهكذا عاد الأدب - كما كان فى القرن السابع عشر - مقصوراً على التحليل النفسى . على أن هذا الجانب النفسى كان دعوة تطهيرية إلى الحرية فى أدب « كورنى » و « باسكال » و « سوفنارج » ^(١) . ولكن التاجر يحترس من حرية عملائه ، وكذلك يحترس المحافظ من حرية وكيله . وكل ما يتطلع إليه هؤلاء هو التزود بنصائح للسلوك لا مجال للطعن فيها ، ليغروا بها الناس ويحكموهم ، فيجب تيسير حكم الإنسان تيسيراً أكيداً بوسائل هينة . وبالاختصار يجب أن تكون القوانين التى تتحكم فى النفس حاسمة لا استثناء فيها . والحاكم البرجوازي لا يؤمن بحرية الإنسان أكثر مما يؤمن العالم بالمعجزة . وبما أن خلقه نفعى فالدافع النفسى لديه هو - أساساً - المصلحة . فلم يعد قصد الكاتب فى عمله التوجه بدعوته إلى

(١) Vauvenargues (١٧١٥-١٧٤٧) من علماء الأخلاق الفرنسيين ، وهو فى تناوله على ثقة بالقلب الإنسانى وما يعمره من عواطف . وقد أثر فى الرومانتيكية بفلسفته العاطفية .

الحريات المطلقة ، بل عرض قوانين نفسية متحركة فيه على قراء محكومين إنها مثله .

فالمشالية الذاتية والنزعة النفسانية ، والحتمية ، ومذهب المنفعة ، وروح الجسد [كما فى باسكال] هى الامور التى كان على الكاتب البرجوازى أن يعكس صورها لجمهوره قبل كل شىء . فلم يعد يُطلب من الكاتب أن يبحث ما فى العالم من كثافة وغرابة ، بل تحليل هذا العالم إلى انفعالات أولية ذاتية تجعله أسهل هضماً - ولا يطلب منه كذلك العثور فى أبعد أغوار حريته على أعماق ما فى القلب من حركة ، ولكن مطابقة «تجربته» على تجارب الآخرين . فكتبه تجمع - فى وقت معاً - بين كونها قوائم إحصاء لما اختص به البرجوازيون ، وتقارير خبير نفسى يرمى إلى التأسيس لحقوق الصفوة وإلى البرهنة على ما فى النظم من حكمة ، ورسائل صغيرة فى آداب المراسم والعادات . ونتائج بحوثه فيها مقررة سلفاً . فقد حددت له سلفاً درجة التعمق فى البحوث ، واختيرت له الدواعى النفسية ، وأخضع الأسلوب نفسه لقواعد كثيرة . ولم يشعر الجمهور منه أية مفاجأة ، فهو يستطيع أن يشتري كتبه مغمض العينين . ولكن الأدب بذلك قد اغتيل اغتيالاً . فمنذ « إميل أوجيه »^(١)

(١) Emile Augier (١٨٢٠-١٨٨٩) كاتب فرنسى ، له مسرحيات ما بين ملاء ودراما ذات طابع اجتماعى ، يدافع فيها عن مبادئ الخلق البرجوازى . منها « صهر السيد بواريه » ، و « الوقحون » ، و « الفتاة المغامرة » . . . وكان عضواً فى الأكاديمية الفرنسية .

حتى « مارسيل بريفو »^(١) و « إدمون جالو »^(٢) - مع من يندرجون فيهم من « دوما الابن »^(٣) و « بايرون »^(٤) و « أهني »^(٥) و « بوردو »^(٦) - وجد مؤلفون ليقعوا عقد الصفقة ، وليبلغوا مدى ما كان لهم من شرف بالتوقيع بأسمائهم ، إذ صح لى هذا التعبير ، ولم يكن من باب الصدفة أنهم ألفوا كتباً غثة ، فإذا كانت لهم موهبة ، كان عليهم أن يستروها .

(١) Marcel Prévôt (١٨٦٢-١٩٤١) كاتب من كتاب القصة الفرنسيين ؛ ومن قصصه : « أنصاف العذارى » و « رسائل نسوية » وكان عضواً فى الأكاديمية الفرنسية .

(٢) Edmond Jaloux (١٨٧٨-١٩٤٩) كاتب من كتاب القصة ، وناقد أدبى ، من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

(٣) Alexandre Dumas Fils (١٨٢٤-١٨٩٥) بدأ بتأليف القصة ، ثم كرس كل جهده للمسرح ، وقصصه ومسرحياته محكمة البناء ، يدافع فيها عن قضايا اجتماعية . ومن أشهر قصصه : « غادة الكاميليا » و « مسألة المال » و « الغريبة » . . . وكان من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

(٤) Ed. Pailleron (١٧٤٤-١٨٢٦) من مؤلفى المسرحيات ، وفى ملامحه روح فكاهة جذابة ، ومنها ملهاته : « عالم الضيق » و « الشرارة » - وكان من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

(٥) Ohnet (١٨٤٨-١٩١٨) مؤلف قصص ومسرحيات فرنسية .

(٦) Henri Bordeaux كاتب من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين ، ويهتم فى قصصه بالأسر التى لا يربطها رباط قوى من عقائد دينية وعلاقات القرابة . ومن أشهر قصصه : « الخوف من الحياة » (١٩٠٢) و « الثلج على الأقدام » (١٩١٢) و « الخزان » (١٩٣٤) ، وهو عضو فى الأكاديمية منذ عام ١٩١٩ .

ولكن الخيرة من الكتاب رفضوا هذا الوضع . وقد أنقذ هذا الرفض الأدب من الوأد ، على حين ثبت مغالته مدى نصف قرن . فمئذ عام ١٨٤٨ حتى حرب سنة ١٩١٤ ، كانت وحدة جمهور الكاتب فى أساسها دافعا له للكتابة على حسب مبدأ يضاد به جميع قرائه . وكان يبيع - على الرغم من هذا - كل ما ينتج ، ولكنه كان يحتقر من يشترونها ، ويحاول جاهدا أن يخيب آمالهم فيه . وكان من الأمور المقررة لدى الكاتب أن يظل منمورا لا مشهورا ، وأن النجاح - إذا واتى الفنان مرة فى حياته - فإن مرد ذلك سوء تفاهم . وإذا تصادف أن نشر الكاتب مؤلفا لا يصطدم مع قرائه صداما كافيا ، أضاف إليه مقدمة يسبهم فيها . وكان هذا العراك الجوهرى بين الكاتب وجمهوره ظاهرة لم يسبق لها مثيل فى تاريخ الأدب . ففى القرن السابع عشر كان الأدباء والقراء على وفاق تام ؛ وكان المؤلف فى القرن الثامن عشر يتصرف فى جمهورين كلاهما جمهور فعلى له ، وكان له الخيار فى الاعتماد على أحدهما دون الآخر . وكانت الرومانتيكية فى أوائل عهدها محاولة فاشلة لتجنب مثل ذلك الصراع الصريح بين الكاتب وقرائه ، بيعتها لهذه الثنائية فى الجمهور ، واعتمادها على الأرستقراطية ضد البرجوازية ذات النزعة الحرة . ولكن بعد عام ١٨٥٠ لم تبسق وسيلة لإخفاء التناقض العميق الذى تعارض به المذهب الفكرى البرجوازى مع مطالب الأدب . وفى نفس الوقت أخذ يظهر فى الطبقات الدنيا من المجتمع جمهور إمكانى يتوقع أن يوحى له الكاتب بحقيقته . ذلك أن الدعوة إلى مجانية التعليم والإلزام به كانت

قد تقدمت بعض التقدم ، فما لبثت الجمهورية الثالثة أن منحت بعد قليل جميع الناس حق القراءة والكتابة . فماذا يفعل الكاتب ؟ هل يختار عامة الناس ضد الصفوة ، فيحاول من جديد - فى سبيل مصلحته - أن يخلق الثنائية فى الجماهير ؟

هذا ما يبدو لأول وهلة . فكان فيما يكتبه بعض الكتاب إحياء بجمهورهم الإمكانى ، بفضل الحركة الفكرية الكبيرة التى اضطربت بها أطراف المناطق البرجوازية من عام ١٨٣٠ إلى عام ١٨٤٨ . وكان هؤلاء الكتاب يُصِفون على جمهورهم الرضا الصوفى بما يمنحونه من اسم الشعب ، ومصدر السلام . ولكن مهما يكن حبهم له فلا يكادون يعرفونه ، هذا إلى أنهم - خاصة - ليسوا من سلالته . « فجورج ساند »^(١) بارونة دوديفان و « فكتور هوجو » ابن قائد عام من قواد الأمبراطورية ؛ وحتى « ميشليه »^(٢) - وهو ابن أحد أصحاب المطابع -

(١) George Sand (١٨٠٤-١٨٧٦) بارونة دوديفان Dudevant ، كاتبة من كُتّاب القصة الفرنسيين . ومن قصصها « ليليا » و « إنديانا » و « فاديت الصغيرة » و « بحيرة الشيطان » . وقد تحدثنا عن هذه القصص ، ومرماها النفسى والاجتماعى فى كتابنا الرومانتيكية ، وفى الأدب المقارن فى مواضع متعددة . وكان من بين عشاقها الشاعر الفرنسى « ألفريد دى موسيه » . ومن أجلها كتب كثيراً من قصائده ، ثم لياليه الشهيرة .

(٢) Michelet (١٧٩٨-١٨٧٤) مؤرخ وكاتب فرنسى . انظر لمنهجه الأدبى فى التاريخ كتابنا : الأدب المقارن ص ٢٣٠-٢٣١ . وكذا كتابنا الرومانتيكية ص ١١٣-١١٤ .

كان بدوره جد بعيد من عمال مصانع الحرير فى مدينة ليون أو من عمال النسيج فى مدينة ليل . فاشتراكيتهم - إذا كانوا اشتراكيين - هى نتاج آخر للمثالية البرجوازية . ثم إن الشعب خاصة كان موضوع بعض كتبهم أكثر مما كانه الجمهور الذى اختاروه . وربما كان لهو جوحظ قلما أتيح لغيره من النفاذ إلى كل ميدان ، فهو أحد الأفراد القلائل ، بل ربما كان الشعبى الوحيد الحق من بين هؤلاء الكتاب . أما الآخرون فقد جلبوا على أنفسهم عداوة الطبقة البرجوازية ، دون أن يخلقوا لأنفسهم عوضاً عنها من بين جمهور العمال . ويكفى للاقتناع بذلك مقارنة ما منحه الجامعة - وهى ذات طابع برجوازى - من أهمية للكاتب « ميشيليه » ، وهو ناثر الطبقة الكبيرة وممثل عبقريتها المشروعة ، وكذلك ما منحه تلك الجامعة « تين » ^(١) الذى لم يكن سوى متفهب مهين ، أو « رينان » ^(٢) الذى يبين « أسلوبه الجميل » عن الأمثلة المتوقعة للأسفاف والقبح . وقد تركت البرجوازية ميشليه يكابد من خواطره غير المثمرة ، كأنه منها فى مطهر

(١) Hyppolyte Taine (١٨٢٨-١٨٩٣) المؤرخ الكاتب الفيلسوف ، صاحب نظرية فى النقد الأدبى شرحناها ونقدناها فى كتابنا الأدب المقارن ، مع موجز لفلسفته العامة التى أثرت تأثيراً كبيراً فى البارناسية والواقعية الأوروبية ، انظر كتابنا السابق الذكر صفحات ٥٠-٥٨ ، ٢٣١-٢٣٢ ، ٣٦٣-٣٦٤ .

(٢) Renan (١٨٢٣-١٨٩٢) كاتب ومؤرخ فرنسى له كتب كثيرة منها : « حياة عيسى » و « مستقبل العلم » و « أصول المسيحية » و « التاريخ العام والمنهج المقارن للغات السامية » . انظر كتابنا السابق الذكر ص ٤٨-٤٩ .

لا جزاء فيه . « فالشعب » الذى كان قد أحبه ظل يقرؤه بعض الوقت ، ثم رمى به انتصار الماركسية إلى النسيان . وبالجملـة : كان أكثر هؤلاء الكتّاب ضحايا ثورة فاشلة علقوا بها سمعتهم ومصيرهم . وليس منهم - فيما عدا هـوجو - من ترك فى الأدب أثراً يذكر .

وقد نكص الآخرون على أعقابهم أمام توجسهم من تغير المجتمع ، إذ لو حدث هذا التغير لهورى بهم سريعاً إلى الأعماق ليغوصوا فيها كأنما شُدَّت أعناقهم بأحجار . ولم تكن لثغورهم الأعداء ، إذ لم تكن الفرصة قد حانت بعدُ لمثل تلك الدعوة ، ولم يكن يربطهم بالعمال أى رباط فعلى ، فلم تكن تلك الطبقة المهضومة بمسـتـطـيعة أن تستغرقهم فيها ، إذ لم تكن تعرف حاجاتها إليهم ، وظلت عزيمتهم فى الدفاع عنها فى منطقة التجريد . وأياً ما كان إخلاصهم فقد جعلوا « يطلون » على أنواع من الشقاء ربما فهموها برءوسهم ، دون أن يحسوها بقلوبهم . وقد هبطوا دون طبقتهم التى انحدروا منها أصلاً ، وسيطرت على أفكارهم ذكرى ثراء فى العيش كان عليهم أن يحرموه على أنفسهم ، فكانوا على خطر تكوين « طبقة من العمال ذات ملابس أنيق » على هامش طبقة العمال الحقيقيين ، تستهدف لأن تكون مربية لدى العمال ، مشنوءة من البرجوازية ، مطالبها مستملاة من الحدة والضعينة أكثر مما يملكها الكرم ، فهى تقف أخيراً موقف العدا من هؤلاء [٤] وأولئك . هذا إلى أن فى القرن الثامن عشر لم تتميز الحريات الضرورية التى يطالب بها الأدب من

الحريات السياسية التى يتطلع المواطن إلى الحصول عليها . فبحسب الكاتب - ليكون ثائراً - أن يكشف عن طبيعة فنه فى ذاته ويجعل من نفسه ترجماناً لمطالبه النظرية . فالأدب ثورى حين تكون الثورة التى فى دور الإعداد ثورة برجوازية . إذ أن أول ما يكشفه ذلك الأدب من ذات نفسه يوحى بما له من علاقات بالديمقراطية السياسية . ولكن الحريات النظرية التى يدافع عنها الكاتب فى مقالاته والقصى والشاعر لا تربطها صلة بالمطالب الملحة لطبقة العمال . فهؤلاء لا يفكرون فى المطالبة بالحرية السياسية التى يتمتعون منها بحظهم ، مهما تكن الأحوال ، والتى لا يعدو أن يكون الحديث عنها بمثابة تلاعب [٥] بهم . وماذا تفعل طبقة العمال بحرية التفكير فى تلك الآونة ، على حين أن ما يتطلبونه جد مختلف عن هذه الحريات التجريدية . فهم يتطلبون تحسين حالتهم المادية ، ويتطلبون كذلك - على نحو أبعد عمقاً وأشد غموضاً - القضاء على استغلال الإنسان ، وسرى - فيما بعد - أن هذه المطالب نفسها هى من جنس المطالب التى يفرضها فن الكتابة على ذويه إذا أدركوا أن فنهم ظاهرة تاريخية محددة ، أى النداء العصرى الخاص الذى يصدر عن الإنسان حين يقبل أن ينسجم مع منطق التاريخ ، يطلقه فى صالح الجنس الإنسانى كله ، متوجهاً به إلى أهل عصره جميعاً .

ولكن أدب القرن-التاسع عشر كان قد تخلص من المذهب الفكرى الدينى ، ورفض - فى الوقت ذاته - أن يخدم المذهب الفكرى

البرجوازي ، فأقام نفسه مستقلاً في مبدئه عن كل نوع من أنواع التشيع ، وبذا احتفظ بالسلبية الخالصة مظهراً تجريبياً له . ولم يكن الأدب قد أدرك - بعد - أنه هو في ذاته المذهب الفكري ، فأفنى نفسه في تأكيد استقلاله ، ولم يكن يجادله في ذلك الاستقلال أحد . ومعنى ذلك أن ذلك الأدب رعم أنه لا يميز موضوعاً عن موضوع ، وأنه يستطيع معالجة كل المواد على سواء : وليس من شك في أن الكاتب كان في استطاعته أن يكتب - يصاحبه التوفيق - في أحوال طبقة العمال ؛ ولكن اختياره لذلك الموضوع كان رهناً بالظروف ، وبالإرادة الحرة للفنان ؛ فيوماً يتكلم عن برجوازي ريفي ، ويوماً آخر يتكلم عن أجراء قرطاجنة . وسيؤكد « فلوير » - من وقت لآخر - وحدة الفكر والصياغة ، دون أن يستخلص من ذلك أية نتيجة عملية . وبقي فلوير - شأنه في ذلك شأن جميع معاصريه - مديناً في تعريفه للجمال بما حدده وينكلمان^(١) ولسنج^(٢) منذ ما يقرب من قرن قبله ، وظل يقدم الجمال على أنه في

(١) Winckelmann (١٧١٧-١٧٦٨) عالم من علماء الآثار وكاتب ألماني . كتابه :

« تاريخ الفن عند القدماء » أهم ما ألف في عصره في موضوعه .

(٢) Lessing (١٧٢٩-١٧٨١) كاتب ألماني ، وناقد متبحر . كتب في فن المسرح يقصد :

إلى خلق وعي جديد للفن ، ينتج عنه أدب وطني خالص ، يعتمد فيما يرى الكاتب على الكلاسيكية الفرنسية أولاً . ومن أشهر كتبه : لاوكون Laocoon ، باسم كاهن « أبولو » ، وفي الكتاب يفاضل بين الشعر وفنون التصوير والنحت ، وعنده أن أشهر مما يمتاز بتصويره ذي الطابع الزمني ، لا المكاني ، فهو أكثر صلة بالحياة ، وهو على =

مختلف أحواله عبارة عن التعدد فى الوحدة . فكانت الغاية هى التمكن
 فنياً من تصوير الألوان المتغيرة فى الشيء الواحد ، وفرض وحدة صارمة
 عليها عن طريق الأسلوب . وليس للأسلوب الفنى سوى هذا المعنى عند
 الأخوين : « جونكور » ^(١) : فهو عندهم طريقة خاصة لتوحيد المواد
 كلها وتجميلها ، حتى المواد الأكثر جمالاً . فكيف يستطيع امرؤ ، إذن ،
 أن يدرك إمكان وجود علاقة وثيقة بين مطالب الطبقات الدنيا ومبادئ فن
 الكتابة ؟ ويبدو برودون ^(٢) فريداً فى تنبئه بتلك العلاقة ، وماركس
 طبعاً ؛ ولكنهما لم يكونا من الأدباء . فكان الأدب - ببقائه مستغرقاً فى
 كشفه عن استقلاله - هو فى نفسه موضوع نفسه خاصة . ومرت بذلك

= رأس الفنون : « بقدر ما تفضل الحياة لوحات الصور ، يفضل الشعر الرسم » .
 ونظرت هـ كانت ذات تأثير كبير فى فلسفة الصورة عند الرومانتيكيين . انظر كتابى :
 الأدب المقارن ص ٣٥٨ . ومقالاً لى فى مجلة « المجلة » عدد أغسطس ١٩٥٩ .

(١) Goncourt هما الأخوان : إدمون (١٨٢٢-١٨٩٦) وجول (١٨٣٠-١٨٧٠) ،
 كاتبان فرنسيان من المدرسة الطبيعية ، وكانا يشتركان فى المؤلفات . ومن قصصهما :
 « جرمينى لاسيروتو » و « رينيه مويرين » ولهما دراسات فى فن القرن الثامن عشر .
 وفى فرنسا أكاديمية تحمل اسميهما .

(٢) Proudhon (١٨٠٩-١٨٦٥) من أتباع سان سيمون الذين كانوا أول الدعاة لفلسفة
 اشتراكية فى القرن التاسع عشر . وهم يدعون إلى مجتمع لا يعتمد فيه الفرد على
 ما يملك ، بل على ما يبذل من جهد . وهؤلاء على طرف النقيض من دعوة
 ماركس . وكتاب « برودون » المسمى : « مبدأ الفن ووجهته الاجتماعية » (١٨٦٥)
 يقرر أن الفن يجب أن يخدم هذه المبادئ .

فترة عكف فيها على الانطواء على نفسه ؛ فأخذ يجرب طرقه ، ويحطم قوالبه القديمة ، ويحاول تحديد قوانينه الخاصة عن طريق تجريدي ، ويصوغ قواعد فنية جديدة ؛ وتقدم بذلك خطوة خطوة نحو الأشكال الحالية للمسرحية والقصة والشعر الحر والنقد اللغوي . فلو أن الأدب كان قد اكتشف مضموناً خاصاً له لكان عليه أن يتخلص من التفكير في ذات نفسه ليستخلص قوانينه الفنية من طبيعة هذا المضمون . ولو أن المؤلفين اختاروا آنذاك الكتابة لجمهور إمكنى لكان عليهم أن يوفقوا بين فنهم وما يمكن أن تتفتح له العقول من حولهم ، وذلك مما يتحكم في فنهم على حسب المطالب الخارجية عنه ، لا على حسب جوهره الخاص به . ولو أن الكتّاب نحواً ذلك النحو لكان على الأدب أن يتخلى عن الأشكال الخاصة بالقصص والشعر ، بل ويأقامة الحجة ، ضرورة أنها لن تكون ميسورة لقراء لا ثقافة لهم ، ولبدأ الأدب ، والحالة هذه ، مستهدفاً للوقوع في خطر الاستلاب (١) .

ولهذا أبى الكاتب - عن طيب قصد - أن يمتنهن الأدب بالتوجه به إلى جمهور محدود وبقصره على موضوع خاص . لكنه لم يتبين الشقاق الذي يقع بين الثورة الفعلية التي تحاول النشوء وبين الألاعيب المحددة التي يستسلم لها . وكانت جموع الدهماء هي التي تتطلع إلى الحكم هذه

(١) الاستلاب Alienation أن يكون الشيء غير نفسه ، بأن يستبد به الغير ، أو يستولى عليه فيحوّله إلى غيرته .

المرّة ، وليست لهم ثقافة ، ولا تتوافر لديهم أوقات فراغ ، فكل ثورة أدبية مزعومة تمنع في السمو بالنواحي الفنية تجعل كل المؤلفات التي تطالب بها تلك الثورة خارجة عن دائرة مقدورهم ، فتخدم بذلك النزعة الاجتماعية المحافظة .

كان مما لا مفر منه ، إذن ، عودة الكتاب إلى جمهور البرجوازيين . فقد يفتخر الكاتب بأنه قطع كل علاقة تربطه بجمهور تلك الطبقة ، ولكنه - برفضه اتخاذ مكان له في طبقة دنيا - يحكم على تلك القطيعة أن تبقى في منطقة الرمزية : إذ يظل يلعب دوره داخل طبقة البرجوازيين بمظهره في ملبسه وطعامه وأثاثه وعاداته ، ولكنه لا يمثل في دوره تلك الطبقة . فالطبقة البرجوازية هي التي تقرأ له ، وهي وحدها التي تعوله ، ولها التصرف فيما ينتظره من مجد . وعيباً ما يحاول الابتعاد منها لينظر إليها جملة ، لأنه لو أراد الحكم عليها ، فعليه ، أولاً ، أن يخرج منها ، ولا سبيل له إلى ذلك الخروج إلا بتجربته أحوال عيش طبقة أخرى وإحساسه بمصالحها . وبما أنه لا يحزم في ذلك أمراً ، فهو يحيا مع نفسه في سوء نية ، لأنه يعلم ولا يريد - في الوقت نفسه - أن يعلم من أجل من يكتب . ويتحدث الكاتب ما شاء عن العزلة ، وبدل أن يواجه التبعة في أمر الجمهور الذي اختاره لنفسه عن موارد ، يزعم أن المرء إنما يكتب لنفسه أو لله ، فيجعل من الكتابة مهنة ميتافيزيقية ، أو

صلاة ، أو محاسبة للضمير ، أو أى شىء آخر سوى أنها عملية اتصال بالناس . ومن المؤلف أن يُشبه نفسه بمن يتخبطه الشيطان من المس ، لأنه إذا كان يتقايأ العبارات بدافع قاهر من الضرورة النفسية ، فهو - على الأقل - لا يوجد بها . ولكن هذا لم يمنعه من العناية بإصلاح مايكتب . وهو بعيد كل البعد عن أن يريد الطبقة البرجوازية بالسوء ، حتى إنه لا يجادل فى حقها فى الحكم . بل الأمر على النقيض من ذلك . فقد اعترف لها صريحاً بذلك الحق « فلوير » إذ بعد ثورة « الكومون » (١) ، ثار فى نفسه فزع خطير ، ففاضت رسائله بسباب مقلد ضد العمال [٦] . والفنان الغائص فى بيئته لا يستطيع إصدار حكم موضوعى عليها ، وليست موضوعات استنكاره سوى حالات نفسية لا أثر لها ، لذلك كان الكاتب لا يصل حتى إلى إدراك أن البرجوازية طبقة اضطهاد ، وفى الحق لم يعدّها قط ، طبقة من الطبقات ، بل جنساً من الأجناس الطبيعية ، فإذا غامر بوصفها ، فإنما يقوم به فى عبارات مقصورة على حالته النفسية لا تتعداها . وهكذا سار الكاتب البرجوازي والكاتب الرجيم (٢) على طريقة واحدة ، لا فرق بينهما سوى أن الأول يصدر عن نفسية بريئة

(١) La Commune سلطة ثورية استولت على باريس بعد رفع حصار البروسيين لها
 وثورة ١٨ مارس عام ١٨٧١ - وانتهت بحصار جديد لباريس قام به الجيش النظامى
 فى ٢٨ مايو من نفس السنة .
 (٢) انظر هامش ص ٦٩-٧٠ رقم (١) .

والثانى عن نفسية آئمة . عندما يصرخ فلوبيير مثلاً بأنه « يسمّى برجوازيّاً كل من يفكر فى خسة » ، فإنّ تعبيره فى تعريفه للبرجوازيّ تعبير ذاتى ومثالى ، أى فى مدى ما يرى من حدود مذهب فكرى يزعم هو استنكاره . ومن هذه الناحية ، قد أدى خدمة قيّمة للبرجوازية ، إذ أعاد المتمردين إلى القطيع ، وكذلك القلقين فى أماكنهم الاجتماعية ، الذين هم على خطر المضى إلى طبقة العمال ، موهماً إياهم بأن المرء يستطيع - بما يأخذ به نفسه من تهذيب ذاتى - أن يسلب البرجوازيّ - من حيث هو - كلّ ما له من صفات ؛ حتى إذا مارسوا فى خلواتهم نوعاً من التفكير النبيل ، استطاعوا أن يظلّوا متمتعين بأموالهم وامتيازاتهم فى راحة من الضمير ، على حين لا يزالون يسكنون فى مساكن البرجوازيين ، ويتمتعون بما يتمتع به البرجوازيون من دخل ، ويفشون النوادى البرجوازية ، إذ ليس كل ذلك سوى مظهر ، فقد سموا على فئتهم بنبل عواطفهم .

وبهذا يَسّر الكاتب لإخوانه حيلة تسمح لهم على أية حال بالاحتفاظ براحة الضمير ، إذ أن سمو النفس له مجاله المفضّل فى ممارسة الفنون .

وخلوة الفنان رائفة من جهتين : فهى لا تشف عن علاقة حقيقية بالجمهور العام فحسب ، بل تشف كذلك عن تكوين جديد لجمهور من المتخصصين . ومادامت حكومة الناس والأموال قد تُركت للبرجوازيين ،

فقد انفصلت الهيئة الروحية من جديد من الهيئة الزمنية ، وشهد الناس بذلك ميلاد نوع جديد من طبقة الكتاب . فكان جمهور «ستاندال» يتمثل فى « بلزاك »^(١) ، وجمهور « بودليير »^(٢) فى « بارباى دورفيللى »^(٣) ؛ وبودليير بدوره يُمثل جمهور « بو »^(٤) . واكتسبت النوادى الأدبية مظهراً مدرسياً غامضاً ، وأضحى « حديث الادب » فيها همساً فى إجلال لا حدود له ، وجرت فيها المناظرة فيما إذا كان الموسيقى يحظى بمتعة فنية من موسيقاه أكثر مما يحظى الكاتب من كتبه . وأضحى الفن مقدساً بقدر انصرافه عن الحياة . بل إنه استن نظاماً صار به الفنانون مجتمعاً من القديسين: فكان القوم يمدون يدهم - عبر الأجيال ليصافحوا

(١) Balzac (١٧٩٩-١٨٥٠) رائد الواقعية الأوروبية فى الأدب ، ويطلق على مجموعة قصصه : الملهاة الإنسانية . وانظر كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ٣٥٧-٣٦٠ .

(٢) Baudelaire (١٨٢١-١٨٦٧) رائد الرمزيين ، وهو كذلك من كبار النقاد ، انظر هامش ص ٦٩-٧٠ من هذا الكتاب ، ثم انظر المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ٣٥٧-٣٦٠ .

(٣) Barbey d'Aurville (١٨٠٨-١٨٨٩) شاعر وناقد وكاتب من كتّاب القصة الفرنسيين .

(٤) Edgar Allan Poe (١٨٠٩-١٨٥٢) شاعر وناقد أميريكى ، به تأثر بودليير تأثراً عميقاً .

« سرفانتس » (١) و « رابليه » (٢) و « دانته » (٣) ، منضمين لهذه الجماعة الشبيهة بجماعات الرهبان . فهذه الطبقة من الكتاب - بدلاً من أن تكون هيئة منظمة فعلية محددة مكانياً - أصبحت مؤسسة وراثية ، أو نادياً كل أعضائه موتى إلا واحداً هو آخرهم تاريخاً ، يمثل الآخرين على الأرض ، وفيه تُختصر المدرسة كلها .

وهؤلاء المحدثون في العقيدة الذين اختاروا لهم قديسين من أهل العصور السالفة لهم كذلك حياتهم المقبلة . وقد أدى الخلاف بين ما هو رمى وما هو روحى إلى تعديل بعيد الغور في فكرة الكاتب عن المجد الذى يتطلع إليه : ففى عهد راسين لم يكن المجد ثأراً لكاتب مهضوم

(١) Cervantès (١٥٥٧-١٦١٦) مؤلف قصص أشهرها كتابه الخالد : دون كيخوته ، وقد ترجم الجزء الأول منه إلى اللغة العربية . وكان لقصة دون كيخوته ومقدمة المؤلف لها تأثير كبير فى تطور القصة الأوروبية فيما بعد . وقد لخصناها ، وشرحنا وجوه تأثيرها فى كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ص ٥٧٣-٥٧٥ .

(٢) Rabelais (ولد حوالى ١٤٩٤ ومات عام ١٥٥٣) النموذج الكامل لأصحاب النزعة الإنسانية فى عصر النهضة الذين أرادوا الإفادة من الثقافة اليونانية فى تجديد أفكار عصرهم ومثله الخلقية والفلسفية . وهو طبيب وكاتب ، يث فلسفته فى ثانيا قصصه المرحبة . ومن قصصه الشهيرة جار « جانتوا » و « بانتاجروئيل » .

(٣) Dante (١٢٦٥-١٣٢١) كاتب وسياسى إيطالى . شهير بملحمته الخالدة : الكوميديا الإلهية . وقد لخصناها وبيننا وجوه تأثيرها بالشقافة الإسلامية على حسب أحدث البحوث فى كتابنا : الأدب المقارن صفحات ١٤٢-١٤٩ ، ٢٦٠ .

الحق بقدر ما كان امتداداً طبيعياً للفور فى مجتمع ثابت الدعائم . ولكنه تحول فى القرن التاسع عشر إلى وظيفة آلية لتعويض شامل . وهذه الكلمات الشهيرة : « ساكون مفهوماً عام ١٨٨٠ » ^(١) ، « ساكسب قضيتى فى الاستئناف » تدل على أن الكاتب لم يفقد رغبته فى ممارسة عمل عالمى ذى أثر فى نطاق مجتمع صحيح . وبما أن هذا العمل غير ممكن فى الحاضر ، إذن لم يبق سوى اللجوء - فى مستقبل غير محدود - إلى أسطورة التعويض الذى سيحدث من التوفيق بين الكاتب وجمهوره ، على أن هذا كله ظل غامضاً كل الغموض : فليس من بين هؤلاء المولعين بالمجد من تساءل فى أى نوع من المجتمعات سيتيسر له الحصول على جزائه . وحسبهم أن لَدَّ لهم الحلم بأن أحفادهم سيفيدون بما يظفرون به من حياتهم فى عالم لاحق أوغل فى الشيخوخة من عالمهم ، فيكون ذلك أدمى لطيب خاطرهم . وهكذا كان « بودلير » ، وهو الذى لم يضق ذرعاً بمواقفه المتناقضة ، فغالباً ما كان يضمّد جراح كبريائه باعتداده بما سيلاقى من شهرة بعد موته ، على الرغم من اعتقاده فى أن المجتمع قد دخل فى فترة انحلال لن تنتهى إلا باختفاء الجنس البشرى .

كان الكاتب ، إذن ، ينتمى فى حاضره إلى جمهور من المتخصصين ؛ وقد وقَّع - فيما يتعلق بماضيه - عقداً مع عظماء الموتى ؛ واصطنع لمستقبله أسطورة المجد ؛ فلم يهمل شيئاً فى أمر انتزاع نفسه

(١) كلمة مشهورة لستاندال .

رمزياً من طبقته . فهو فى الهواء ، غريب عن عصره ، مستوحش ، مستحق^(١) للعنة . وليس لكل الأدوار التى يلعبها سوى غاية واحدة : هى التحاقه بمجتمع رمزى ، له صورة الطبقة الأرستقراطية فى النظام القديم ؛ ومألوف فى التحليل النفسى أطوار التوفيق بين حالى الكاتب قديماً وحديثاً ، ولنا فى الأفكار الفنية منه أمثلة كثيرة : فالمرضى الذى كان فى حاجة كى يهرب إلى مفتاح الملجأ ، قد وصل إلى اعتقاد أنه هو نفسه ذلك المفتاح . وكذلك الكاتب ، الذى كان فى حاجة إلى صلات الكبراء لكى يتقل من طبقته ، انتهى به الأمر إلى الاعتداد بأنه قد تمثلت فيه طبقة النبلاء كلها ، وبما أن خاصة طبقة النبلاء أنها طفيلية ، فقد اختار الكاتب لحياته أسلوباً هو الفخر بأنه طفيلى . وسيجعل من نفسه شهيداً للاستهلاك المحض . وهو ، كما قلنا ، لا يرى أية مساءة فى الانتفاع بأموال الطبقة البرجوازية ، ولكن على شرط إنفاقها ، أى تحويلها إلى أشياء لا تنتج ولا تفيد ، فهو يحرقها ، إذ أن النار تطهر كل شئ نوعاً من التطهير . هذا إلى أنه لم يكن دائماً على ثراء ، وهو فى حاجة إلى أن يحيا حياة طيبة ، ولذلك استن لنفسه حياة عجيبة : تجمع بين العسر والأتلاف ، ويقوم فيها الاستهتار المقصود رمزاً لما حُرِّمَ من كرم الجنون . ولا يجد خارجَ نطاق الفن نبلاً إلا فى ثلاثة أمور : فى الحب أولاً ، لأنه عاطفة غير ذات جدوى ، ولأن النساء - كما يقول «نيتشه» -

(١) انظر كذلك هامش ص ٦٩-٧٠ من هذا الكتاب .

أخطر لعبة ؛ وفى الأسفار كذلك ، لأن المسافر شاهد دائم على ما يرى ، يمضى من مجتمع لآخر. دون أن يظل أبداً فى واحد منها ، ثم هو مستهلك غريب فى مجتمع عامل ، فهو بذلك صورة للطفيلية ذاتها ؛ ثم فى الحرب أحياناً ، لأنها استهلاك فسيح الجوانب للناس والأموال .

ولجد عند الكاتب ما كان فى المجتمعات الأرستقراطية من تهوين لشأن المهن : فهو لا يكتفى ببقائه غير نافع - شأنه فى ذلك شأن رجال الحاشية فى النظام القديم - ولكنه يريد ، لو يستطيع ، أن يدوس بقدميه العمل النافع ، وأن يحطم ويحرق ويفسد ، مقلداً حرية الاستهتار من الأمراء الذين كانوا يملكون بمواكب صيدهم فى حقول القمح الناضج . وكان الكاتب ينمى فيه هذه الدوافع الهدامة التى تحدث عنها « بودلير » فى أقصوصه الثرية التى عنوانها : « الزجاج » ^(١) .

وما لبث أن أحب على الأخص الأدوات التى أسىء وصفها ، القاصرة عن أداء مهمتها ، أو التى لم تعد صالحة للاستعمال ، وقد غدت نصف مفقودة بما نالته الطبيعية منها ، فهى صورة هزلية لصفة الآلية . ولم يكن من النادر أن يعدُّ الكاتب حياته الخاصة أداةً ينبغى أن

(١) فى هذه الأقصوصة يحكى بودلير كيف استدعى هو بائع زجاج ليصعد إليه من الشارع حتى الشقة التى يسكن فيها ، وكيف تحمل هذا البائع البائس مشقة صعوده . ولم يكن جزاؤه إلا أن حطم بودلير زجاجه فى استهتار وسخرية ، كأنه يسخر به من العصر كله .

تُحطم ، وهو فاقدها على أية حال ، ويقامر بها ليخسر ، فكل من الخنفر والأدوية السيئة صالح للوصول إلى غرضه . ومن الطبيعي ، إذن ، أن يكون الجمال محصوراً في انعدام النفعية انعداماً كاملاً . وجميع المدارس الأدبية - منذ الفن للفن حتى الرمزية ، بما في ذلك الواقعية والبارناسية - متفقة على شيء واحد : هو أن الفن أعظم صورة من صور الاستهلاك المحض . فالفن لا يلقي شيئاً من المعلومات ، ولا يعكس أى مذهب في الحياة ، ويتحاشى ، على الأخص ، أن يكون خلقياً . فقبل أن يكتب ذلك « أندريه جيد » بوقت طويل ، كتب « فلوير » و « جوتييه » ^(١) والخوان « جونكور » و « رينار » ^(٢) و « موباسان » على طريقتهم الخاصة قائلين : « بالعواطف الطيبة ينتج المرء الأدب الغث » .

والنزعة الذاتية تدفع إلى المطلق ، وهو شبيه بالألعاب النارية [الصواريخ] التى تتلوى فيها الفروع السود من كرم أدوائهم ونقائصهم لتحترق فيها . وهم - برقودهم فى غور من أغوار العالم كأنه حجرة السجن الانفرادى - يتجاوزون حدود هذا العالم ، ويمحونه فى سخط يكشف عن « أماكن أخرى » وراء هذا العالم . ويبدو لهم أن فى قلوبهم

(١) Théophile Gauthier (١٨١١-١٨٧٢) شاعر وصحفى وناقد فرنسى ، ومن رواد مذهب الفن للفن .

(٢) Jules Renard (١٨٦٤-١٩١٠) من كتّاب القصة الفرنسية الذين لهم شيء من طابع الرمزية .

خاصة غريبة تكفل للصور التى يرسمونها أن تظل مسجدة كل الجذب .
وآخرون منهم يقيمون من أنفسهم شهوداً عدولاً على عصرهم ، ولكنهم
يرتفعون بالشهادة والشهود إلى معناهما المطلق . ويتقدمون إلى السماء
بصورة المجتمع المحيط بهم . فحوادث العالم - فى ذلك الأدب - ذات
مظهر موحد ، تبدو فيه أسيرة شبك الأسلوب الغنى . فلها بذلك طابع
الحيدة . فتبدو وكأنها « الوضع ^(١) بين أقواس » . فالواقعية هى نوع من
« الوضع بين أقواس » . والحقيقة المستحيلة الوقوع تعود هنا إلى الجمال ،
كما فى قول بودليير : « جميلة مثل حلم من حجر » ^(٢) . والمؤلف -
بوصفه كاتباً - ، والقارئ - بوصفه قارئاً - ليس كلاهما - بعد - من

(١) إشارة إلى عملية الوضع بين قوسين فى مذهب الظاهرات للفيلسوف الالماني
هوسرل . ويراد به عزل مضمون من المضمونات الفكرية ، بحيث يتمتع المرء بالنسبة
له عن اتخاذ أى وضع من أوضاع الوجود . « فكل ما يوضع بين قوسين من الشيء
موضوع الفكرة يبدو من جانب الشخص كأنه تعليق للحكم » . فالمبدأن معناهما
واحد فى مسلك الوعى المنطقى . ومبدأ الوضع بين أقواس يطبق خاصة فى دراسة
الظاهرات على العالم الموضوعى فى جملته . وهذا المبدأ لا يلغى شيئاً من العالم ،
ويدع لنا حياله الاحتفاظ بعقائدنا النفسية . وفرق بينه وبين الشك الديكارتى الذى يعد
رائفاً كل شيء . يستطاع تصور أقل شك فيه ليحاول إقناعنا بأن ما نعهده حقيقة ليس
سوى وهم .

(٢) البيت الأول من قصيدة : « الجمال » لبودليير فى ديوانه : أزهار الشر ، وترجمته :
« أنا جميلة ، أيها القانون ، مثل حلم من حجر » . انظر :

Baudelaire: "Fleurs du Mal", XVII.

هذا العالم ، إذ تحولوا إلى نظرات تجريدية محضة ، وأصبحتا ينظران إلى الإنسان من خارجه ، محاولين أن يتخذا في شأنه وجهة نظر الفراغ المطلق . ولكنى أستطيع أن أتعرف - بعد ذلك في هذا الوصف - أخص خصائص الذاتية . وإذا كانت القصة التجريبية محاكاة للعلم ، ألم يكن من الممكن أن تصير نافعة مثل العلم ، فيكون لها مثله نواحي التطبيق الاجتماعية ؟

ويعنى المتطرفون - فزعاً من أن يستخدمهم المجتمع - ألا تستطيع كتبهم تنوير القارئ حتى في شئون قلبه ذاتها ، فيأبون أن ينقلوا إليه تجاربهم ، ويصير العمل الأدبي ، في عاقبة أمره ، لا تبرير له كلية إلا إذا برئ براءة مطلقة من جانبه الإنسانى . ومرد ذلك أخيراً إلى الأمل في خلق أدب تجريدى هو لب الترف والإسراف ، غير قابل للانتفاع به في هذا العالم ، لأنه ليس من هذا العالم ولا يذكر بشيء فيه ، ويدرك أهله أن الخيال هو الحاسة المجردة من كل قيد ، ووظيفتها جحود الواقع ، وموضوع الفن فيه مبنى على أساس تقويض العالم . وهنا نزعة التصنع البالغ أشده كما عند « ديز سانت » ^(١) . وهنا كذلك اضطراب الحواس

(١) ديز سانت Des Esseintes بطل قصة : « بالمكس » A Rebours التى ظهرت عام ١٨٨٤ للكاتب الفرنسى ويسمانس (١٨٤٨-١٩٠٧) وهو فيها رمزى . وبطله هذا يمثل عقلية الانحطاطيين فى مسلكه (انظر هامش ص ٦٩-٧٠) . فهو مرهق الأعصاب ، ينشد شفاءه فى حياة الترف البعيد عن الإغراق فى التكلف ، ثم فى =

اضطراباً له قواعده ، وأخيراً هدم اللغة هدماً منظماً ؛ ثم هناك كذلك الصمت ، صمت من ثلج ، فى مؤلفات « مالارميه » - أو صمت « مسيو تست »^(١) الذى يعدّ كل نوع من الاتصال بالآخرين رجساً .

والحد الأقصى لهذا الأدب البراق الزائل هو العدم ، هذا هو حده الأقصى وجوهره الخالص : إذ أن السلطة الروحية الجديدة فيه ليس فيها شيء إيجابى ، بل هى جحود كلى للسلطة الزمنية . فى العصور الوسطى كانت السلطة الزمنية غير جوهرية إذا قيسـت بالروحـية ، ولكن حدث العكس فى القرن التاسع عشر : فكانت الشئون الزمنية فى المكانة الأولى ، والروحـية طفـيلية غير جوهرية تحاول أن تستهلك الزمنية وتأتى عليها ؛ إذ ترمى إلى جحود هذا العالم أو استهلاكه ، أو جحوده فى حين استهلاكه . كان « فلوبير » يكتب ليتخلص من ضيقه بالناس والأشياء ، فتحاصر عبارته الموضوع ، وتوقعه فى فخها ، وتفقدته الحركة ، وتقصم أوصاله وتقفل عليه منافذها ، وتتحجر فتحجره معها ، فهى عمياء صماء لا شرايين فيها ، وليس بها نفس من أنفاس الحياة ، ويفصلها من الجملة التى تليها صمت مطلق ؛ وهى تهوى فى فراغ

= الشهوات ، ويزيد إرهاقه حتى يصاب بالجنون ، ويرى أن ثقافته ودراساته قد ردت به إلى الإفلاس واليأس ، فلم يعد له ملجأ سوى العقيدة .

(١) انظر هامش ص ٤٩ من هذا الكتاب .

أبدى ، وتجتذب معها فريستها فى ذلك المهوى الذى لا نهاية له . وتمحى كل حقيقة - عقب وصفها - من قائمة الإحصاء ، لئلتبها بالحقيقة التالية . وليست الواقعية شيئاً سوى هذا الطراد المجهد الحزين . فقصد أصحابها الأول هو طلب الراحة . وحيثما مرت الواقعية لا يثبت على أثرها عشب . وقدرية القصة الطبيعية تسحق الحياة ، وتستبد بالعمل الإنسانى فى أنواع من الآلية ذات اتجاه واحد . وقلمما يكون لهذه القدرية سوى موضوع واحد هو الانحلال البطئ لإنسان ما . أو لمشروع ، أو لأسرة ، أو لمجتمع ؛ ومن المحتم أن تنتهى إلى العدم المحض . فالطبيعة فيها فى حالة اختلال من توازن الإنتاج ، يعالجها الكاتب ليزيل هذا الاختلال ، كى تعود إلى توازن الفناء بالقضاء على ما يواجهه المرء من قوى . وعندما يصف لنا الكاتب فوز شخص طموح ، لا يكون هذا سوى مظهر من المظاهر . وشخصية « الصديق الجميل »^(١) لم تستول على حصون البرجوازية عنوة ولكنها تشبه الثقل فى الماء ، لا يشاهد

(١) الصديق الجميل Le Bel Ami لقب الشخصية الأدبية جورج دوروا Duroy بطل قصة : Bel Ami لموياسان ، نشرت عام ١٨٨٥ ، وهو شخصية وصولية ، يصل بعد حياة بائسة إلى عيشة الترف عن طريق صنوف من الحب سائنة ، ويسترفقره فى الثقافة بجسارته ، ويبدى فى وصوليته عقلية جافة وخلقاً شرساً لا يرحم . ويقول موياسان إنه هجا فى قصته هذه البيئة الصحفية والسياسية والمترفين فى عصره .

صعوده بسوى التحلل والذوبان . وعندما اكتشفت الرمزية العلاقة الوثيقة بين الجمال والموت لم تفعل سوى أن برهنت صراحة ، على موضوع أدب نصف القرن كاملاً ، فهناك جمال الماضى ، لأنه لم يعد له وجود ، وجمال الفتيات المحتضرات ، والأزهار الذابلة ، وهناك جمالٌ فيما ينقرض ويتآكل : مثل الاطلال ، وهى الدرجة المثلى للاستهلاك ، وكذلك المرض المبير ، والحب الفتاك ، والفن القاتل ؛ فالموت فى كل مكان : أمامنا وخلفنا ، حتى فى الشمس وعطور الأرض ، وما فن « موريس بارس » ^(١) إلا تأمل فى الموت : فلا يكون الشئ جميلاً إلا إذا كان « قابلاً للاستهلاك » ، أى أنه يفنى فى حين يُتمتع به .

والوحدة الزمنية التى تتناسب - على الأخص - مع مثل هذه الملامح الملكية إنما هى اللحظة ؛ لأنها تمر ، ولأنها فى نفسها صورة الأبدية ، وهى بمثابة جحود للزمن الإنسانى ذى الأبعاد الثلاثة من ناحية العمل والتاريخ . والحاجة ماسة إلى زمن طويل للبناء ، ولكن لحظة واحدة كافية لأن يُلقى بكل شئ إلى الأرض . حين ينظر المرء - على ضوء هذا الإدراك - فى إنتاج « جيد » لا يستطيع أن يقاوم فكرته فى أنه إنتاج

(١) Maurice Barrès (١٨٦٢-١٩٢٣) ولوع بالتحاليل النفسية ، ووصف ذاته ، ثم وصف الطبيعة والموتى فى قصصه . ومن قصصه : « من الدم » و « اللذة والموت » و « عدو القوانين » وكان عضواً فى الأكاديمية الفرنسية .

يختص به الكاتب المستهلك . وماذا يكون ذلك الأدب الذى لا مقابل له إذا لم يكن وليد قرن مثلت فيه الطبقة البرجوازية دورها ، مع تحكم مؤلف من السراة المتعطلين . ومن المدهش أنه يستعير أمثلته لشخصياته من الاستهلاك : ففيلوكيتيت ^(١) يسلم قوسه ، والشرى ذو الآلاف مبهز غاية التبذير فى أوراقه المالية ، و « برنار » يسرق ، و « لافكاديو » ^(٢) يقتل ، و « مينالك » ^(٣) يبيع أثاث منزله .

(١) فيلوكتيت Philoctète يقصد المؤلف هنا قصة نشرها أندريه جيد عام ١٨٩٩ ، وهى تدور حول أسطورة فيلوكتيتيت أحكم الرماة فى حرب طروادة ، وقد أصيب ببعض سهامه هو نفسه ، ففتن جرحه حتى تركه أصحابه بائساً ، وبعد عشر سنين يعلم اليونانيون أنه لا نجاة من حرب طروادة إلا بسهام فيلوكتيتيت ، فيذهبون إليه ، وقد لحا بمعجزة . ويتحايلون كى يسامح أصحابه الذين هجروه . وقد ألقت من قبل مسرحيات عديدة فى الموضوع ، أولها مسرحية لسوفوكليس تحمل نفس الاسم . ولكن أندريه جيد يتخذ من الموضوع دعاية لخلق الذى يدور على قطع كل علاقة للمرء بغيره ، حتى يعيش فى سلام روحى تام . وقصته فى صورة حوار بالغ المدى فى بلاغته .

(٢) لافكاديو بطل قصة : كهف الفاتيكان Cave du Vatican ظهرت عام ١٩١٤ وفيها يمثل البطل الفكرة التى اشتهر بها فى أدبه أندريه جيد ، وهى العمل المجانى أو الذى لا مبرر Acte gratuit - فيأتى بجرائم ليس لها مبرر سوى الاستجابة لنزقه . ويقتل صاحبه فى أثناء السفر برمييه من نافذة القطار .

(٣) انظر هامش ص ٤٩ .

وتمضى هذه الحركة الهدامة إلى غايتها القصوى : فسيكتب بريتون ^(١) بعد عشرين عاماً يقول : « أبسط مظهر للعمل السيربالي هو النزول إلى الشارع بمسدس فى اليد ، وإطلاقه على الجمهور على سبيل الصدفة ، وبقدر ما استطاع » . وهذه هى نهاية الشوط لمراحل طويلة منطقية فى تتبعها : فى القرن الثامن عشر كان الأدب جحوداً ؛ وفى حكم البرجوارية انتقل إلى حالة السلب المطلق الذى أضفى عليه - خطأ - صفات الاقنوم ^(٢) ، فأصبح طوراً من أطوار الإبادة متعددة براقاً . وقد كتب أيضاً « بريتون » : « لا يولى السيربالي عناية كبيرة ... لكل ما ليست غايته تلاشى الفرد ليصير دخله مشرقاً فى عمى ، بحيث لا يكون هذا الإشراق روحاً من الثلج بقدر ما هو روح من نار » . ولم يبق فى النهاية للأدب إلا مصارعة نفسه بنفسه . وهذا هو ما قام به باسم السيربالية : فقد كتب الكتاب سبعين عاماً بقصد استهلاك العالم ، ثم كتبوا بعد عام ١٩١٨ بقصد استهلاك الأدب : فأسرفوا الإسراف كله فى التقاليد الأدبية ، وفى استعمال الكلمات ، فصاروا يلقون ببعضها ضد بعض لتنفجر . وغداً الأدب - بوصفه جحوداً مؤكداً مطلقاً - عدو نفسه ؛ وبلغ أقصى درجات استحقاقه لوصفه الأدبى ، فاستحكمت بذلك العقدة .

(١) ممن أسسوا حركة السيربالية ، انظر هامش ص ٣١ ، وسيتحدث عنه المؤلف كثيراً .

(٢) أى الصفات الإلهية .

وفى نفس الوقت كان الهم الأكبر للكاتب هو تقرير عدم مسئوليته ، مقلداً بذلك طيش الأشراف فى الطبقة الأرستقراطية الميلاذ . فبدأ بوضع حقوق العبقريّة لتكون بديلاً من الحق الإلهى فى عهد الملكية المستعبدة . والجمال عنده هو الترف فى أقصى حدوده ، وهو أكّداس من حطب يحترق ، ذو لهب يضىء ويأتى على كل شيء ، ويتغذى بكل أشكال الفناء والهدم ، وخاصة بالعذاب والموت ، ولذلك كان الفنان بمثابة الكاهن لذلك الجمال ، وله باسمه حق المطالبة بما هو من طبيعة الجمال ، وحق إثارة شقاء أقاربه عند الحاجة . أما الكاتب نفسه فإنه يحترق منذ زمن طويل ، وقد صار رماداً . والحاجة ماسة إلى ضحايا آخر لتغذية اللهب ، وخاصة من النساء ، فإنهن سيثرنّ عذابه ، فيجزيهم جزاء وفاقاً ؛ إذ يتمنى أن يسبب الشقاء لكل ما يحيط به . فإذا أعورته الوسائل لإثارة أنواع البلاء ، اكتفى بقبول القرايين . وهناك المعجبون به والمعجبات ، يحرق قلوبهم وينفق أموالهم بدون شكران ولا عذاب زمن ضمير . يزوى « موريس ساكس » ^(١) أن جده لأمه ، وكان لهذا الجد بأناتول فرانس ولوع وإعجاب ، أنفق ثروة طائلة فى تأثيث مسكنه المسمى « فيلا سعيد » ^(٢) . وحين مات قال أناتول فرانس فى تأبينه : « كان مولعاً بالاثاث ! يا للخسارة ! » . ويمارس الكاتب الكهنوت فى استحواده

(١) Maurice Sachs كاتب معاصر .

(٢) اسم للفيلا التى كان يسكنها أناتول فرانس .

على أموال البرجوارى ليحيلها إلى دحان . وفى الوقت نفسه يسمو بنفسه
عن كل مسئولية : وأمام من يكون مسئولاً ؟ وباسم أى مبدأ ؟ لو كان
عمله يهدف إلى البناء لأمكن محاسبته . ولكن بما أن عمله يقوم على
الهدم المحض ، فإنه يستعصى على الحكم .

وفى نهاية القرن ظل فى هذا كله نوع من الاختلاط والتناقض .
ولكن فى عهد السيريالية - حين استثار الأدب نفسه إلى اقتراف القتل -
يشاهد المرء أن الكاتب تبع سلسلة من مزاعمه ، سلسلة منطقية ، إذ يقرر
صراحة مبدأ براءته الكاملة من كل مسئولية . حقاً لم يوضح الكاتب
أسباب هذه البراءة ، بل احتفى فى أدغال الكتابة الآلية ^(١) . ولكن
الدواعى واضحة . فأرستقراطية الكتاب الطفيلية استهلاكية محضة ،
وظيفتها الدأب على إحراق أموال مجتمع عامل منتج ، ولذا لا يمكن أن
تقر بإمكان محاكمتها أمام المجتمع الذى تهدمه . وبما أن هذا الهدم المنظم

(١) الكتابة الآلية L'écriture automatique وسيلة الكتابة عند الغلاة من السيراليين .

يدعون فيها إلى أن يحاول الكاتب أن يكون فى حالة سلبية ما أمكن ، ثم يلقي بما
يتوارد على ذهنه على الورق ، دون تفكير فى موضوع خاص ولا فى صياغته .
وذلك لإثارة اللا شعور والاعتراض من عجائبه التى لا تنتهى . وفيها يتخذ الأدب
بمثابة تجربة للكشف عن عجائب اللا شعور . ولا يتسع المجال هنا لشرح فلسفتهم .
انظر :

M. Carrouge : A. Breton et les Données Fondamentales du
Surréalisme, p. 125-189.

لا يتجاوز مطلقاً حدود العار ، فمعنى هذا فى حقيقة الأمر أن الواجب الاول للكاتب هو إثارة العار ، وحقه الذى لا يمارى فيه هو إبراءه من نتائجه .

وقد تركت الطبقة البرجوازية الأمر يسير فى مجراه . مبتسمة لهذا الطيش ، ولا يعنياها فى كثير أن يحتقرها الكاتب : فهذا الاحتقار ليس له أثر يذكر ، مادامت هى جمهوره الوحيد ؛ وهو لا يتحدث إليها ، وهى موضع سره . وتلك صلة توحد ما بينهما . وحتى لو حظى بالتوجه إلى الشعب ، فأى خطر يخشاه البرجوازيون منه فى احتمال إثارة الدهماء حين يشرح لهم أن البرجوازي مسف فى تفكيره ؟ هذا ؛ ولا يحتمل قط أن تستطيع قضية الاستهلاك المحض أن تخذع الطبقات العاملة . ثم إن البرجوازية تعلم حق العلم أن الكاتب منضم خفية إلى حزبها : فهو بحاجة إليها لتبرير فنه فى عدائه ومعارضته ؛ ومنها يتسلم الاموال التى يسلكها ؛ ويتمنى المحافظة على النظام الاجتماعى ليستطيع أن يشعر بأنه مُستلبٌ ؛ وبالاختصار : هو متمرّد وليس ^(١) بثائر .

(١) التمرد يكون بطلب المنفعة الخاصة ضد منفعة الأمة أو الوطن أو الطبقة التى ينتمى إليها المتمرّد . أما الثورة فهى طلب تغيير النظام إلى ما هو خير فى نظر الثائرين باسم مصلحة الوطن أو القومية أو الخير الذى يشمل فئة ينتمى الثائر إليها . وفى مكان آخر يطيل المؤلف فى أنه لا يقر التمرد ، ولكن الثورة مشروعة . انظر : J.P. Sartre : Situations, III, Le Mythe de la Révolution.

وتصل البرجوازية إلى بغيتها بهؤلاء المتمردين ، حتى ليصل بها الامر أحياناً إلى أن تجعل من نفسها شريكاً لهم فى الجرم : إذ من الخير لها حصرُ قوى الإنكار والجمود فى فن لا طائل من ورائه ، وفى تمرد لا أثر له ، لأن هذه القوى - لو كانت حرة - لاستطاعت أن تكون فى خدمة الطبقات المهضومة الحق ؛ ثم إن القراء البرجوازيين يفهمون ما يدعوه الكاتب مجانية الإنتاج الأدبى . فبينما تلك البراءة فى نظر الكاتب هى لب دعوته الروحية ذاتها ، ومظهر البطولة لقطيعته لكل ما هو زمنى ، إذ البرجوازيين يعدون العمل المجانى عملاً فى جوهره لا مضرة فيه ، بل هو مسلاة ؛ وربما يفضلوا أدب « بوردو »^(١) و « بورجيه »^(٢) ، ولكنهم مع ذلك لا يرون بأساً فى وجود كتاب لا فائدة فيها تصرف العقل عن المشاغل الجادة ، فتهدى لهم فرصة للراحة هم فى حاجة إليها للاستجمام . وهكذا يجد الجمهور البرجوازى أيضاً وسيلة للانتفاع بالعمل الفنى حتى فى حالة إقراره بأن ذلك العمل لا يستطاع الانتفاع به فى أمر من الأمور . ونجاح الكاتب مبنى على سوء الفهم بينه وبين البرجوازيين . فمن الطبيعى - وقد طاب له أن يظل

(١) انظر هامش ص ١٩٥ .

(٢) Paul Bourget (١٨٥٢-١٩٣٥) كاتب وناقد وعضو من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

ومن قصصه : « التلميذ » و « أباطيل » و « اللغز القاسى » و « شيطان الظهيرة » .
ويعنى بتحليل شخصياته الأدبية فى قصصه .

منكوراً - أن يخطئ قراؤه فى فهمه . ومادام الأدب على يديه قد أضحى ذلك الجحود التجريدى الذى يأكل بعضه بعضاً ، فعليه أن يتوقع من الآخرين أن يتسموا لاقطع ما يوجه لهم من شتائم ، قائلين : « ليس كل هذا سوى أدب » . وما دام الأدب جحوداً خالصاً للعقلية الجادة ، فعلى الكاتب أن يستسيغ من الآخرين عدم اعتدادهم بحديثه . وعلى ما فى أكثر كتب العصر من إيغال فى النزعة الإنكارية وعلى ما يصبغها من عار ، يرى البرجوازيون مع ذلك أنفسهم فيها دون وعى كامل منهم . ذلك أن الكاتب - مهما يذل من جهد فى وضع حجاب بينه وبين قرائه - لا يفلت أبداً إفلاتاً كاملاً من شباك تأثيرهم . والكاتب برجوازى مبطل الخواطر ، يكتب لبرجوازيين دون أن يعترف بأنه يكتب لهم ؛ ولذلك يستطيع أن يطلق أشد الأفكار جنوناً ، فليست الأفكار غالباً سوى فقاعات تتولد على سطح عقله ، ولكن تخونه القواعد الفنية ، لأنه لا يراعيها بنفس الدرجة من الحماسة ، فهى تعبر عن اختيار أعمق وأصدق ، وعن ميتافيزيقية غامضة ، وعن علاقة صحيحة بالمجتمع المعاصر . فمهما يكن هناك من إسفاف ، ومهما يكن الموضوع الذى اختاره الكاتب مشوباً بمرارة الاسى ، فإن قواعد القصة الفنية فى القرن التاسع عشر تعطى الجمهور الفرنسى صورة مطمئنة للبرجوازية . وحقاً ورث كتابنا هذه القواعد ، ولكن يرجع إليهم الفضل فى البلوغ بها درجة الكمال . وقد اتفق ظهور هذه القواعد الفنية فى نهاية العصور الوسطى مع ظهور أول وعى للتفكير عرف به

المؤلف فنه . فقد كان المؤلف يحكى أول الأمر دون أن يظهر على مسرح الحوادث ، ودون أن يفكر فى وظيفته ، لأن موضوعات قصصه كانت كلها تقريباً من أصل شعبى ، أو اجتماعى على أية حال . فكانت مهمة الكاتب مقصورة على وضعها فيما يكتب . وبحكم الطابع الاجتماعى لمادة أدبه ، ولسبق وجودها فى المجتمع ، عهد إليه بدور الوسيط . وكان فى تلك الوساطة تبرير كاف لقيامه بدوره ، فكان هو الذى يعرف أحسن القصص ، ولكنه بدل أن يحكيها شفويّاً كان يعرضها كتابة . وقلما كان يخترع . وإنما كان يتأقن فى عرضه ، فكان بمثابة المؤرخ لما هو خيالى . وحينما شرع يصوغ ما ينشره من قصص خيالية يعتقدونها المجتمع ، استشف نفسه فيما نشر ، فاكتشف - فى وقت واحد - عزله عن المجتمع عزلة تكاد تكون آتمة ، ومجانية عمله ، كما اكتشف جانب الذاتية فى الخلق الأدبى . ولكى يدارى ما اكتشف عن عيون الآخرين وعن عيونه هو ، ثم لكى يبنى أساساً لحقه فى الكتابة ، أراد أن يضيف على خيالاته مظهر الحقيقة . وعندما أعوزته القدرة على الاحتفاظ لهذه الحكايات بالكثافة القريبة من كثافة المادة - وكانت تلك خاصة من خصائصها حين كانت تصدر عن خيال المجتمع - كان أقل ما يلجأ إليه تظاهره بأنها صادرة عن غيره ، فأصر على إصدارها بوصفها من الذكريات ، فجعل نفسه ماثلاً فى كتبه عن طريق رواة تقليديين رَووا القصة شفويّاً له ، على حين تخيل لهم شهوداً يمثلون جمهوره الواقعى . وكذلك مثل أشخاص

الديكامرون^(١) الذين يقربون - بحالة نفهم الزمنى - قريباً عجيباً من حال الكتاب ، ويقوم هؤلاء الأشخاص على التعاقب بدور الرواة والشهود والنقاد . وهكذا كان أولاً عهد الواقعية الموضوعية الميتافيزيقية ، حيث كان قد قُصد بكلمات القصة مسميات الأشياء نفسها ، وحيث كان العالم مادة هذه القصص . ثم أعقبه عهد المثالية الأدبية ، حيث لم يكن للكلمة وجود إلا فى فم واحد ، أو فى شبة قلم ، وحيث تدل الكلمة بمادتها على متكلم تشهد بوجوده ، فكان جوهر القصة الذاتية التى تدرك العالم وتحيله إلى فكرة . وبعد أن كان مؤلف القصة يدع القارئ يتصل اتصالاً مباشراً بالموضوع ، أصبح على وعى بدوره فى وساطته ، وتتمثل تلك الوساطة فى رواية خيالى . ومنذ ذلك الوقت كان لكل قصة - تُقدم للجمهور - خاصة رئيسية هى أنها - قبل تقديمها - وليدة تفكير ، أى أنها مرتبة منظمة مهذبة منصفة ؛ وبعبارة أوضح : لا تتراءى إلا من خلال الأفكار التى كونها الكاتب عنها بعد حدوثها . ولذا كان مألوفاً أن يظل زمن الملحمة - التى هى وليدة مجتمعها - هو الحاضر ؛ على حين أن زمن القصة يكاد يكون دائماً هو الماضى . ومنذ « بوكاتشيو » إلى « سرفانتس » ، وحتى القصص الفرنسية فى القرن السابع عشر والثامن عشر ، تعقدت القصة وأصبحت متداخلة المسالك أو ذات أدراج ، لأنها

(١) وهى مائة قصة للقاص الإيطالى بوكاتشيو ، كتبت حوالى عام ١٣٥٥م ويحكىها عشرة من الفتيان والفتيات فى عشرة أيام . ففى كل يوم ، إذن ، عشر قصص .

جمعت فى طريقها ما جعلته جزءاً من تكوينها من الهجاء والخرافة ومن الصورة [٧] . فظهر مؤلف القصة فى الفصل الأول يعلن قراءه ويستجوبهم ويعذرهم ، مؤكداً لهم حقيقة قصته ؛ وهذا ما أسميه الذاتية الأولى ؛ ثم يتوسط أثناء سير القصة أشخاص فى المرتبة الثانية التقى بهم الراوية الأولى ، فيقطعون مجرى الحدث الأصيل ليقصوا مآسهم الخاصة بهم ، وهذه هى الذاتية الثانية ، ومردّها فى ارتكازها وقوامها إلى الذاتية الأولى . وبذا تمر بعض الحوادث مرة ثانية [٨] خلال أفكار وأفهام فى المرتبة الثانية . هذا ؛ ولا تغمر الحوادث أبداً القراء ، فإذا كانت الدهشة قد عرت الراوية من الحوادث التى خلقها لنفسه ، فإنه لا يوصل هذه الدهشة إلى قرائه ، بل لا يزيد على أن يخبرهم بها . أما مؤلف القصة فإنه مقتنع بأن الحقيقة الوحيدة فى كلامه هى أن يقول ، وأن يحيا فى عصر مهذب ، قام فيه كذلك فن للحديث ، ولذلك يُدخل فى قصته محدثين ليبرر ما يحكى من قول ؛ ولكن بما أنه يصور بالقول أشخاصاً وظيفتهم الكلام ، فهو لا ينجو من الدور الفاسد [٩] .

حقاً قد وجه مؤلفو القرن التاسع عشر جهودهم إلى حكاية الحادثة ، محاولين أن يردوا إليها جزءاً من جذتها وسورتها ، ولكن أكثرهم اتبع فى الفن القواعد المثالية التى تتلاءم مع المثالية البرجوازية كل الملاءمة . وبعض مؤلفين غير متشابهين فيما بينهم ، أمثال « باربى دورفيلسى »

و « فرومينتين » ^(١) لا ينفكون عن استخدام تلك القواعد . فمثلاً يجد المرء فى قصة « دومينيك » ذاتية أولى هى العماد للذاتية ثانية ، وهذه الأخيرة هى عماد القصة . وأوضح ما تكون الطريقة مظهراً عند « موباسان » ، فبنية قصصه الصغيرة لا تكاد تتغير : يظهر أولاً أماننا شهود القصة ، وهم - عادة - مجتمع مرح ذو رونق ، جلس أعضاؤه فى حجرة استقبال عقب العشاء . فهو الليل الذى يقضى على كل شئ من جهد وعاطفة . ينال فيها المهضومون كما ينال المتمردون ، فالعالم ملتف فى كفه ليتنفس التاريخ . وتحت كرة من نور المصباح محوطة بالفناء ، تظل هذه الصفوة ساهرة مشغولة بشعائر حفاوتها ، فإذا كانت بين أعضائها مكائد - أو أنواع حب أو حقد - لم يحدثنا عنها أحد ، هذا إلى أن الرغبات وسورات الغضب قد سكنت فيما بينهم : فهؤلاء الرجال والنساء مشغولون بالمحافظة على ثقافتهم ومظاهر عاداتهم ومراعاتهم لفروض الأدب . وهم صورة للنظام أمتع ما يكون : هدوء الليل وسكون

(١) Fromentin (١٨٢٠-١٨٧٦) ، وخير قصصه هى قصة « دومينيك » التى يشير إليها المؤلف ، وهى قصة تحليل نفسى لشخصياتها . وقد نشرت عام ١٨٦٣ . وبطلها « دومينيك » الذى يحكى القصة ، وقع فى « حب مادلين دورسيل » التى كانت زوجة لألفريد دى نيفر . ويرجع به الحب ، ويريد أن يبقى بجانبها ، ويكشف لها عن ذات نفسه . وتريد المرأة أن تؤاسيه ، ولكنها تكتشف أنها تحبه . فتعترف له ، وتقصيه عنها بهذا الاعتراف الذى كان عقبة دون وصلهما لحرصها على طهرها . ويرثى « دومينيك » لحالها ، فيترك باريس إلى مزرعته حيث يصبح عمدة القرية وزوجاً رابحاً .

العواطف ؛ كل شىء يرمز إلى البرجوازية المستقرة فى نهاية القرن ، تلك البرجوازية التى لم تكن تفكر فى حدوث شىء ما ، والتى كانت تعتقد فى أبدية النظام الرأسمالى . وأتذكّر لها الراوية ، وهو رجل متقدم فى السن « رأى كثيراً ، وقرأ كثيراً ، ووعى كثيراً » ؛ وهو فى تجربته محترف : طبيب ، أو رجل حرب ، أو فنان ، أو « دون جوان » . وقد وصل فى الحياة إلى لحظة تقضى فيها الأسطورة - المرعية الجانب الميسورة المال - بأن من وصل إليها يكون متحرراً من أهوائه ، ينظر إلى ما سبق أن تعرض له نظرة التسامح المفيق . وقلبه هادئ كالليل ، قد تخلص من أثر التاريخ الذى يرويه ؛ فإذا كان قد قاسى منه ، فإنه صاغ من عذابه شهيداً ، فهو يعود إليه ناظراً إليه بعين الحقيقة ، أى فى شكله الأبدى . حقاً كان هناك اضطراب ، ولكنه انتهى منذ عهد طويل . فقد مات لاعبه أدواره ، أو تزوجوا ، أو سلوا . وهكذا يكون ما يحكى من مغامرة مثار بليلة قصيرة الأجل لا تلبث أن تتلاشى ، وهى مروية باسم التجربة والحكمة ، ومسموعة باسم النظام . والنظام فيها مسيطر ، محتل كل مكان ، يُنظر فيه إلى اضطراب قديم تلاشى ، كما يظل الماء الراكد فى يوم صائف محتفظاً بذكرى التجاعيد التى عبرت سطحه . على أنه هل كان هناك قط اضطراب ؟ قد يكون فى إيراد ذكرى انقلاب مفاجئ ما يفزع ذلك المجتمع البرجوازى . فالقائد والطبيب لا يفضيان بذكرياتهما فى مادتها الغُفْل التلقائية ، وما هى إلا تجارب استخلصوا عصارته . فهم

يؤذوننا منذ بدء حديثهم بأن قصتهم يمكن أن تكون ذات مغزى خلقى .
وبذا يكون التاريخ تأويلياً ، غايته إنتاج قانون نفسى بناء على مثل من
الأمثلة . والقانون على حد تعبير « هيجل » هو الصورة الهادئة للتغيير .
ثم أليس التغيير - وهو الصورة الشخصية للأحداث - فى نفسه مظهراً
من المظاهر ؟ فالمرء فى شرحه له يرد أثره جملة إلى سببه الكامل ،
ويصير الأمر المفاجئ متوقفاً ، والجديد قديماً . ويقوم الراوى فيما يخص
الاحداث الإنسانية بالدور الذى قام به عالم القرن التاسع عشر - على حد
تعبير مايرسون Meyerson^(١) - فيما يخص الحقائق العلمية ، إذ يرجع
المختلف إلى الوحدة . وإذا أراد - عن خبث بين الحين والحين - أن
يحتفظ لقصته بطابع لا يخلو من الإقلاق ، عادل - بعناية - بين العناصر
الثابتة فى التغيير ، كما فى قصص الأوهام العجيبة ، حيث يترك المؤلف
للقارئ فرصة الظن فى وجود نظام مسبب وراء ما لا يستطيع شرحه من
أحداث ، به يمكن تأسيس نظام العالم على أسس عقلية . وبذا ينزل
التغير منزلة اللاوجود لدى مؤلف القصة الذى نشأ فى هذا المجتمع
المستقر . وهذا هو شأن الوجود عند « بارمينيد »^(٢) ، وشأن الشر عند

(١) فيلسوف فرنسى مات منذ قليل ، مؤلف كتاب *Réalités et Identités* .

(٢) Parménide (من حوالى ٥٤٠ حتى حوالى ٤٥٠ ق.م.) فيلسوف إغريقى . وفى
قصيدته التى عنوانها : « فى الطبيعة » يرى أن العالم خالد ، واحد ، دائم الوجود .
غير متحرك .

١. كلودل «^(١)». وعلى فرض وجود الشر ، فلن يكون سوى اضطراب
زدى فى نفس لم تتلاءم مع بيتتها .

فلم يقصد الكتاب إلى دراسة التغيرات الخاصة بالنظم الجزئية فى
داخل نظام دائم التغير ممثل فى المجتمع والعالم ، بل قصدوا إلى الإخلاد
إلى الراحة الكاملة فى الحركة التجريدية لنظام منعزل نسبياً عن نظائره ،
أى أنهم يرجعون إلى معالم تجريدية لتحديد هذا النظام . وبذا يتعرفونه
فى حقيقته المطلقة . وفى المجتمع المستقر - الذى يفكر فى خلود نظامه
ويحتفل له بفروض المراسم المرعية - يشير المرء شبح الاضطراب فى
الماضى ، ويبعثه متموجاً براقاً ، محلى بأنواع من الملاحظة بلى العهد بها ،
حتى إذا أخذ يثير القلق محاه دفعة واحدة بعصاه السحرية ، واستبدل به
درجات الأسباب والقوانين الأبدية . وفى هذا الساحر - المتحرر من
التاريخ والحياة بما فهمه منهما ، والمتعالى على جمهوره بمعارفه وتجاربه -
نتعرف الارستقراطى المحلّق الذى تحدثنا عنه آنفاً [١٠] .

وإذا كنا قد أطلنا فى الطريقة القصصية التى استخدمها «موباسان» ،
فلأنها تحتوى على الأسس الفنية التى سار عليها مؤلفو القصة الفرنسيون
من معاصريه وأسلافهم المباشرين ومن أتى بعدهم . والرواية ماثلة فيها

(١) Paul Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥) سياسى وكاتب وشاعر كان معه أعضاء الأكاديمية
الفرنسية . وهو ينتمى إلى جماعة الرمزيين ، وخاصة فى أوائل إنتاجه الأدبى . وله
شعر بدون وزن تقليدى .

دائماً بذاته . ومن الممكن أن يبلغ درجة التجريد ، بل غالباً ما يكون غير مصرح به ؛ ولكننا - على أية حال - لا ندرك الحادثة إلا من خلال ذاتيته . وحتى حين يختفى كل الاختفاء لا يعنى ذلك أنه قد ألقى به إلقاء الأداة غير الصالحة : بل لأنه أصبح شخصية ثانية للمؤلف الذى يرى به أخيلته تتحول إلى تجارب على أوراقه البيض ، فلم يعد يصدر فى كتابته عن نفسه ، بل يستوحى رجلاً ناضجاً هادئ المشاعر قد شاهد الحالات المروية . فواضح مثلاً أن « دوديه »^(١) قد تملكته عقلية قصاص النوادى التى أكسبت أسلوبه خصائص اللوآرم الشخصية المسلية التى يسترسل فيها الكاتب على سجيته ، وذلك طابع محبوب فى أحاديث المجتمعات المرحاة اللاهية ؛ فمن تعجب ، إلى سخرة ، إلى استفهام ، إلى استجواب لسامعيه : « واهأ ! ما أشد ما خاب أمل تارتان ! أو تدرى لماذا ؟ سأعدد لك آلاف الأسباب ... »^(٢) ؛ وحتى الواقعيون من الكتاب الذين أرادوا أن يكونوا المؤرخين الموضوعيين لعصرهم ، يحتفظون بالصورة العامة لهذه الطريقة ، أى أن فى جميع قصصهم بيئة مشتركة ولحمة مشتركة ليست بالذاتية الفردية التاريخية لمؤلف القصة ، ولكنها الذاتية المثالية العالية لرجل التجربة . فالقصة ، أولاً ، مسوقة فى

(١) Alphonse Daudet (١٨٤٠-١٨٩٧) من أشهر كتاب القصة القصيرة الفرنسيين .

(٢) هذه العبارة من قصة « تارتاران دى تاراسكون » Tartarin de Tarascon لألفونس دوديه .

الماضى ، وهو ماض محتفى به لوضع فاصل بين الحوادث والجمهور ، ثم هو ماض ذاتى معادل للذكريات الراوية ، وهو كذلك ماض اجتماعى ، لأن الاحدوثة ليست ملكاً للتاريخ بتركها بدون خاتمة هى فى دور التكوين ، ولكنها ملك لتاريخ سبق أن أنهى .

وإذا كان حقاً ما زعمه « جانيه » من أن الذكرى تختلف عن بعث الماضى بعثاً شبيهاً بالمشى فى النوم - من حيث إن هذا البعث ينتج الحادثة مع مدة حدوثها الخاصة بها ، على حين يمكن ضغط الذكرى إلى ما لا نهاية له ، حتى لتمكن حكايتها فى جملة ، كما تستطاع حكايتها فى مجلد ، على حسب الحاجة إلى تبرير القصة - أمكن إذن أن يقال إن القصص من هذا النوع - بما اشتملت عليه من ضغط شديد فى الزمن متبوع باستعراض مطول - هى ، على وجه الدقة ، من الذكريات . فأحياناً يقف الراوية طويلاً ليصف دقيقة فاصلة ، وأحياناً يقفز بضع سنوات ، فيقول مثلاً : « مضت ثلاث سنوات ، ثلاث سنوات فى كآبة الأوصاب . . . » ؛ ولا يتحاشى من أن يلقي على حاضر أشخاصه ضوءاً بوساطة مستقبلهم ، مثلاً : « ولم يدر فى خلدكم آنذاك أن سيكون لهذا اللقاء القصير نتائج مشئومة » . وهو غير مخطئ فيما يرى ، لأن هذا الحاضر وهذا المستقبل كلاهما فى نظره قد مضى ، ولأن زمن ذكرياته قد فقد خاصته فى عدم قابليته للاعادة ، فأمكن لذلك عبوره من آخره لأوله أو من أوله لآخره . ثم إن الذكريات التى يفضى بها إلينا - بما دخلها

من الصنعة وبما أعمل فيها من الفكر والتقدير - تمثل معلومات هضمت هضماً ذاتياً ، فغالباً ما تُقدم فيها العواطف والأعمال على أنها نماذج لقوانين القلب عند جميع الناس : « دانييل مثل كل الشباب . . » كانت إيف امرأة حقاً فى أنها . . . » و « كان مرسيه صاحب اللوازم الشخصية المثيرة للضحك المألوفة فى البيروقراطية . . . » - وبما أن هذه القوانين لا يمكن أن تكون وليدة استدلال قبلى ، ولا ناتجة عن طريق العيان ، كما لا يمكن أن تكون مؤسسة على تجارب علمية بها يمكن أن تكون عالمية الحدوث ، إذن تفقد هذه القوانين القارئ إلى ذاتية تستدل على هذه الطرائق من السلوك بظروف حياة متغيرة مضطربة . ولذا يمكن أن يقال إن أكثر القصص الفرنسية فى الجمهورية الفرنسية الثالثة تحمل فى نفسها شرف الزعم بأن مؤلفيها كانوا قد بلغوا الخمسين من عمرهم ، مهما يكن سن المؤلف فى الحقيقة ؛ بل يزداد هذا الزعم قوة كلما كان مؤلفها أقرب إلى عهد الشباب الغض .

وفى أثناء هذه الفترة التى امتدت أجيالاً كثيرة ، كانت القصة تحكى بطريقة مطلقة ، أى مع مراعاة جانب النظام ، فهى تغير موضعى وسط نظام ثابت الدعائم ، لا يستهدف فيه المؤلف ولا القارئ إلى خطر ما ، ولا خوف فيه من أية مفاجأة : فالحادثة واقعة فى الماضى ، مرتبة ، مفهومة . ولم يكن من الممكن إدراك القصة على نحو آخر فى مجتمع مستقر ، لم يكن بعد على وعى بما يتهدده من أخطار ، وله خلقه

الثابت ، وفيه درجات للقيم مبنية على قواعد يعتمد عليها فى شرحه للأمور وهو يستخدم ذلك كله ليصحح ما يجرى به من تغيرات موضوعية ؛ وقد اقتنع بأنه وراء قُوى التاريخ ، فلن يحدث له أبداً شئ ذو بال . تلك حال فرنسا البرجوارية ، المستثمرة لكل قطعة من أرضها المقسمة أجزاء جميلة متساوية ، والنائمة على مجد ثورتها . ولذا لم يكن للمحاولات لنشر جديدة فى تلك البيئة إلا نجاح هين دفع إليه حب الاستطلاع . ثم بقيت بدون غد ، فلم تحظ بقبول لا من المؤلفين ولا من القراء ، ولا من نظام المجتمع ، ولا مما يسوده [١١] من أساطير .

وهكذا كان المجتمع البرجوارى فى أواخر القرن التاسع عشر . فبينما تقوم الآداب عادة فى المجتمع بوظيفة تكميلية مناضلة ، كان هذا المجتمع ذا مظهر لم يسبق له مثيل : إذ كانت الجماعة فيه عاملة ملتفة حول علم الإنتاج ، وعنها يصدر أدب بعيد من أن يعكس صورتها ، فهو لا يتحدث أبداً فيما يهمها ، ويتخذ لنفسه مذهباً فى الحياة مناقضاً للمذهبها ، ويسوى بين الجمال وعدم الإنتاج ، ويتأبى على الاندماج ، وليست له أمنية حتى فى أن يُقرأ . ولكن من صميم تمرده تنعكس منه أيضاً صورة الطبقات الحاكمة فى أعماق بنية لها وفى « أسلوبها » .

ولا ينبغى لوم المؤلفين لذلك العصر : إذ قد فعلوا ما استطاعوا ، ومن بينهم من هم من أكبر كتابنا وأخلصهم طوية ؛ وبما أن كل سلوك إنسانى يكشف لنا عن مظهر من مظاهر العالم ، فقد أوحى إلينا

طريقتهم ، على الرغم منهم ، بأن انعدام المبرر أحد أبعاد العالم التي لا تنتهى ، وهدف من أهداف النشاط الإنسانى الممكنة . وبما أنهم كانوا فنانين ، فكتبهم تشف عن دعوة يائسة إلى حرية هذا القارئ الذى يتظاهرون باحتقاره . وقد دُفع أدب الجدل إلى غايته القصوى ، حتى أخذ يجادل نفسه بنفسه ؛ فأخذنا نستشف من وراء مصارع الكلمات صمتاً قاتم اللون ، وتراءت سماء القسيم خلف العقلية الجادة خاوية عارية ، ودعانا ذلك الأدب إلى أن نطفو فى خضم العدم محطمين جميع الأساطير والقيم المقررة . ولم يكتشف لنا فى الإنسان علاقة وثيقة وخفية مع العلو الإلهى . هذا هو أدب المراهقة ، حيث يظل الفتى فى تلك السن غير ذى جدوى ، لا تبعة عليه ، معولاً فى المسكن والنفقة بوالديه ، يصدر حكمه على عائلته ، ويذر فى مال أسرته ، ويشترك فى تقويض عالم الجد الذى كان يحمى طفولته . وإذا كنا - بعد لا نزال نتذكر ما أجاد فى شرحه « كايوا »^(١) من أن العيد لحظة من تلك اللحظات السلبية ، تنفق فيه الجماعة الأموال التى جمعتها ، وتتعدى على قوانين خلقها ، وتنفق للذة الإنفاق ، وتبذل للذة الإبادة ، فإننا نرى أدب القرن التاسع عشر - الذى

(١) Roger Caillois من الكتاب الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٩١٣ . وفى بحوثه يعنى بالأسلوب والفكرة ، ولا يرفض المدنية ولكن ينقدها نقداً قاسياً ، فى حال قلق من أجلها ، ويرى أن الناس من معاصريه كأطياف الغروب ، ويحلم بمجتمع منظم غير ممزق ، ويرى أن العصر يعيش على ما يشبه الانقراض . ومن كتبه : « الأسطورة والإنسان » و « صخرة سيزيف » .

كان على هامش مجتمع راسخ العقيدة فى الاقتصاد والتوفير - بمثابة عيد كبير جليل ، ولكنه حزين كحفلة جنازية ، فيه دعوة إلى الاحتراق حتى الموت فى نار الأهواء وأجيج الفسوق الخطير . وإذ أقول إن ذلك الأدب بلغ أقصى مدى له فى السريالية ، فإننا نفهم من ذلك حق الفهم الوظيفة التى حمل الأدب أعباءها فى مجتمع قد بالغ كل المبالغة فى بقائه مقفلاً على نفسه : فكان للأدب فيه وظيفة صمام الأمان . ومهما يكن من شئ فليس البون جد شاسع بين العيد الدائم والثورة الدائمة .

وعلى الرغم من هذا ، كان القرن التاسع عشر للكاتب عصر الخطيئة والزلل ؛ فلو أنه كان قد قبل الانتقال إلى طبقة دون طبقته ، وجعل لفنه مضموناً ، لكان قد سار فى طريق أسلافه ولكن بوسائل أخرى ومنهج مغاير ، ولأمكنه أن يساعد على الانتقال بالأدب من حالته السلبية التجريدية إلى حالة البناء المحدد المعالم ، ولاستطاع أن ينشر من جديد فى المجتمع أدباً محتفظاً باستقلاله ، كما كانت عليه الحال فى القرن الثامن عشر ، وما كان ليدور فى خلد أحد انتزاع ذلك الاستقلال منه ؛ ولو أنه سلك تلك السبيل لكان عليه - إلى جانب توضيحه لمطالب العمال وتدعيمه إياها - أن يتعمق فى جوهر فنه ، وأن يفهم أن هناك توافقاً - لا بين الحرية النظرية فى التفكير والديمقراطية السياسية فحسب - بل كذلك بين الضرورة المادية فى اختيار الإنسان موضوعاً دائماً للتفكير وبين الديمقراطية الاشتراكية . ولو فعل ذلك لفاض أسلوبه قوة من

نفسه ، لانه كان سيتوجه به إلى جمهور منقسم على نفسه . ولو أنه حاول أن يوقظ ضمير الطبقة العاملة بالتشهير بظلم البرجوازيين على مشهد منهم ، لانعكست فى كتبه صورة عالمه ، ولعرف كيف يميز الإلتلاف - الذى هو صورة مشوهة للكرم - من الكرم الحق بوصفه المنبع الأصيل للعمل الفنى والنداء الموجه إلى القارئ حراً من كل قيد ، وكان قد تجاوز الشرح التحليلى النفسى « للطبيعة الإنسانية » إلى التقدير التركيبى للأوضاع الاجتماعية . ولاشك أن الغاية كانت منيعة أمامه ، بل كادت تكون مستحيلة ، ولكنه أخطأ فى تطلبها . فما كان ينبغى له أن يكلف نفسه جهداً لا طائل من ورائه فى سبيل الإفلات من قيود الطبقات الاجتماعية كلها ، ولا أن يطل على طبقة العمال من عل ؛ بل على النقيض من ذلك ، كان عليه أن يعد نفسه برجوازياً فى ذيل طبقته ، قد ربطه بجماهير الدهماء المظلومة تكافل المصالح . ولا يصح أن ينسبنا ما اكتشفه الكاتب - من طرق للتعبير عظيمة الشأن - أنه قد خان رسالة الأدب . ولكن مسئوليته تمتد إلى أبعد من ذلك . فلو أن المؤلفين كانت قد توافرت لهم جلسات مع الطبقات المهضومة لكان من الممكن أن يساعد اختلاف وجهات النظر ، وتنوع المؤلفات بين الجماهير ، على إيجاد ما يُطلق عليه ذلك الأسم الموفق كل التوفيق : ألا وهو الحركة الفكرية ، أى مجموعة مذاهب واضحة متناقضة فيما بينها ذات أسس منطقية ؛ وما لا شك فيه أن الماركسية كانت ستتصير فى هذه الحالة ، ولكنها

كانت ستصطبغ بآلاف الصبغات المختلفة ؛ لأنه كان سيلزمها - لو أرادت أن تنتصر - أن تتشرب كل المذاهب المنافسة لها وأن تهضمها ، وتظل بعد ذلك قابلة للتطور . ومعروفٌ ما حدث : فكان هناك مذهبان ثوريان بدل أن تكون هناك مائة : أولاً أتباع « برودون » ^(١) ، وكانوا أغلبية قبل سنة ١٨٧٠ فى مجتمع العمال الدولى ، ثم هزموا هزيمة ساحقة بعد فشل « الكومون » ^(٢) ؛ ثم الماركسيون الذين انتصروا على منافسيهم - لا بتلك المعارضة السلبية فى فلسفة « هيجل » التى تظل محافظة بوساطة التجاوز والعلو ، بل انتصروا لأن قوى خارجية محت محوراً كلياً أحد حدى التناقض . ولن يفى القول حقه فيما دفعته الماركسية ثمناً لهذا الانتصار العارى من المجد : فغدت لا حياة فيها حين أعوزها المناقضون . ولو أنها كانت خيراً مما سواها ، وظلت دائمة الصراع والتحول - لتنتصر وتغتصب أسلحة غرماؤها - فكانت قد دُعمت بأسس من الفكر ؛ ولكنها صارت وحدها العقيدة ، على حين أقام أعيان البرجوازية من الكتاب أنفسهم حراساً لروحانية تجريدية ، معتمدين على بعد شاسع منها .

هل للقوم فى أن يعتقدوا بأننى على علم بما فى هذه التحليلات من نقص ومواضع طعن ؟ فالأمثلة الشاذة كثيرة ، لا تغيب عن علمى ، ولكن يلزم للخوض فى شرحها كتاب ضخم ؛ وقد مررت فى شرحى

(١) انظر هامش ص ٢٠٢٠ .

(٢) انظر هامش ص ٢٠٥ .

أسرع مرور . ولكن يجب فهم الفكرة التى شرعت على أساسها فى هذا التحليل : إذ أن هذا التحليل يفقد كل معنى له إذا نُظر إليه على أنه محاولة ، ولو سطحية ، لعمل شروح اجتماعية للأدب . فكما أن « سبينوزا » يرى أن الفكرة فى دوران قطاع زاوية قائمة حول أحد أطرافه تظل تجريدية وخاطئة إذا نُظر إليها فى استقلال عن الفكرة التركيبية المعينة المحددة بحدود دائرة تحتويها وتكملها وتبررها ، كذلك هنا : تظل هذه النظرات تحكمية إذا لم توضع موضعها من المظهر العام للعمل الفنى الذى هو الدعوة إلى الحرية دعوة محررة من كل قيد . ولا تستطاع الكتابة بدون جمهور وبدون أساطير : جمهور معين صنعتها الظروف التاريخية ، ومجموع من المزاعم تتعلق إلى مدى جد فسيح بمطالب هذا الجمهور . وبالاختصار : المؤلف ذو موقف خاص ، شأنه شأن جميع الناس . ولكن كتاباته ، ككل مشروع إنسانى ، تحتوى على ذلك الموقف وتحدده وتتجاوزه فى وقت معاً ؛ بل إنها تشرحه وتدعمه ، كما أن فكرة الدائرة تشرح وتدعم فكرة دوران القطاع . وخاصة الحرية الجوهرية والضرورية أنها ذات موقف خاص . ولن يضير الحرية وصف ذلك الموقف . ومذهب « جانسينيوس » ^(١) وقانون الوحدات الثلاث ، وقواعد العروض

(١) Jansenius (١٥٨٥-١٦٣٨) أسقف مدينة « إپرس » ، مؤسس مذهب الجانسينية ، وهو مذهب دينى يقرب من مبادئ « كالفن » الإصلاحية ، وينكر حرية الإرادة الإنسانية ، ويؤكد جبرية القدر والفيض الإلهى . ودخلت مبادئ الجانسينية دير =

فى الشعر الفرنسى ، ليست من الفن ؛ بل هى فى نظر الفن عدم محض ، لأنها على أية حال لا تستطيع - بمجرد ترتيبها - إنتاج مسرحية جيدة أو منظر مستطاب من مناظر تلك المسرحية ، أو حتى بيت شعر جيد . ولكن على أساسها بُنىَ فن « راسين » ، لا عن طريق الخضوع لها وتجرُّع ما تفرضه عليه من ضيق وضرورة - كما ردد ذلك من هم على حظ من الحق . بل الأمر على النقيض من ذلك : إذ أن فن « راسين » اخترعها من جديد بتقليدها وظيفة جديدة هى خاصة من خصائص راسين ، وذلك بتقسيم الفصول ، وتقطيع المصارع ، ومكان القافية فى بيت الشعر ، إلى وصفه لأخلاق جماعة « بور رويال » ^(١) ، بحيث يصبح من المستحيل القطع بما إذا كان « راسين » قد صب موضوعه فى قالب فرضه عليه عصره ، أو كان قد اختار - حقاً - هذه القواعد الفنية لأن موضوعه يتطلبها . لكى نفهم ما لم تستطيع « فيدر » أن تحقِّقه ، علينا أن نستعين بكل علم الأجناس البشرية ، ولكن لفهم ما هى فيدر ^(٢) ، ما علينا إلا قراءة « مسرحية راسين » أو الاستماع إليها ، أى

= « بور رويال » فى باريس . والمذهب يدعو إلى التشدد فى الخلق والتمسك بالفضائل . وقد عظم نفوذه فى فرنسا فى أواخر القرن السابع عشر ، حتى كاد يعتنقه كتاب العصر جميعاً . ومن لم يعتنقه مولير ولافونتين . وهنا يشير المؤلف إلى « راسين » وتأثير الجانسينية فى أدبه .

(١) انظر الهامش السابق .

(٢) مسرحية راسين التى سبقت الإشارة إليها هامش ص ١٦٧ .

التحول إلى حرية مطلقة ، ومنح ثقتنا - عن كرم - لما اتصف به المؤلف من الكرم . وإنما تفيدنا الأمثلة التي اخترناها على توضيح المواقف لحرية الكاتب في العصور المختلفة ، وعلى شرح مقاييس دعوته بمقاييس المطالب المرجوة منه ، وعلى بيان الحدود الضرورية لما يخترع من أفكار على أساس فكرة الجمهور في الدور الذي يقوم به . وإذا كان جوهر العمل الأدبي حقاً هو الكشف عن الحرية ، والقصد كل القصد من وراء ذلك إلى الدعوة لحرية الآخرين ؛ فمن الحق كذلك أن أشكال الاضطهاد المختلفة التي تحجب عن الناس حقيقة أنهم أحرار ، تحجب كذلك عن المؤلفين جوهر الأدب كله أو بعضه . فيتبع هذا - ضرورة - أن تكون الأفكار التي يكونونها عن مهنتهم أفكاراً مبتورة ، فهي تحتوى دائماً على شيء من الحقيقة ، ولكن تصوير هذه الحقيقة الجزئية المعزولة ضللاً إذا وقف عندها ؛ وتسمح الحركة الاجتماعية بإدراك الذبذبات الحادثة في الفكرة الأدبية ، على الرغم من أن كل عمل أدبي خاص يتجاوز - في بعض نواحيه - كل أنواع الإدراك التي يستطيع المرء أن يكونها عن الفن ، لأن ذلك العمل في بعض نواحيه غير مشروط ، صادر عن العدم ، ويمسك بالعالم معلقاً في العدم . هذا إلى أنه قد تيسر لنا أن نلمح - بما سبق أن ذكرنا من أوصاف - نوعاً من المنطق لفكرة الأدب ، ولهذا نستطيع - دون أن نزعم في شيء أننا نؤرخ للأدب - أن نبعث حركة ذلك المنطق الأدبي في العصور الأخيرة بغية الكشف في نهاية استعراضنا عن الجوهر

الخالص للعمل الأدبي ، ولو على سبيل أنه مثال يتطلع إليه ، ونكشف مع ذلك عن نموذج الجمهور - أو المجتمع - الذى يتطلبه جوهر العمل الأدبي .

أقول إن الأدب فى عصر معين يُستَلَب ^(١) إذا لم يصل إلى الوعى الواضح باستقلاله ، فيخضع للسلطة الزمنية ، أو إلى مذهب من المذاهب السياسية ؛ وبعبارة أوجز : عندما يعد نفسه هو وسيلة لا غاية مطلقة من كل قيد . ولا شك أن الإنتاج الأدبي فى هذه الحالة يتجاوز فى ناحيته الفردية هذا الاستبعاد ، فكل كتاب فى هذا الإنتاج يحتوى على مطلب مطلق من القيد ، ولكن يظل ذلك المطلب فى حدود الضمنية لايتجاوزها . وأقول إن أدباً ما ، يكون تجريدياً إذا لم تتح له الإحاطة الشاملة بجوهره ، وذلك عندما يقتصر على وضع مبدأ استقلاله الصريح غير مهال بعد ذلك بموضوع نشاطه . ومن وجهة النظر هذه يتمثل لنا أدب القرن الثانى عشر فى صورة أدب غير تجريدى ، ولكنه مُستَلَب فهو غير تجريدى ، إذ فيه يختلط المعنى بالصياغة : فلا يتعلم المرء الكتابة إلا ليكتب عن الله ؛ فكل كتاب من الكتب مرآة للعالم على قدر ما يوصف هذا العالم بأنه من خلق الله ؛ فالكتاب عمل غير جوهري على هامش العمل العظيم . وهو مدح وتمجيد وقربان وانعكاس محض عن غير وعى

(١) سبق أن أشرنا إلى أننا نترجم بالاستلاب كلمة Aliénation ، وهى كلمة مألوفة فى النقد الحديث .

بذاته . ولهذا السبب وقع الأدب فى حال الاستلاب ، أى بما أنه - على أية حال - الانعكاس المحض للهيئة الاجتماعية ، لهذا يظل على حال من الانعكاس غير الواعى بنفسه : فهو مرتبط ربطاً انعكاسياً بالعالم الكاثوليكي ، ولكن ، بالنسبة للكاتب ، يظل هو الشيء المباشر . فهو بذلك يسترد ملكية العالم ، ولكن بضياغ نفسه . ولكن الفكرة المنطقية المنعكسة يجب بالضرورة أن تنعكس ، لئلا تهلك مع العالم الفكرى . لذلك رأينا - فى الأمثلة الثلاثة التى درسناها عقب ذلك - حركة استرداد الأدب بنفسه لما فقد ، أى انتقاله من الحالة الانعكاسية غير الواعية إلى حالة التوسط الفكرى . فكان فى الاول عينياً مستلباً ، ثم تحرر بالسلب وانتقل إلى التجريد ؛ وبعبارة أدق : صار فى القرن الثامن عشر السلبية المجردة قبل أن يصبح - فى شيخوخة القرن التاسع عشر وفى أوائل القرن العشرين - السلبية المطلقة ، وفى نهاية هذا التطور قطع كل صلاته بالمجتمع ، حتى لم يعد له من جمهور : كتب « بولان » ^(١) يقول :

(١) Jean Paulhan كاتب وناقد فرنسى معاصر ، ولد عام ١٨٨٤ . وكتابه الذى يقتبس منه المؤلف عنوانه : *Les Fleurs de Tarbes* نشر عام ١٩٤١ . وفيه ينعى المؤلف على الأدب المعاصر أن كل شيء يسير على عكس ما يراد منه ، كأنه أدب فى حالة التوحش : بول كلودل يريد أن يقيم على أنقاض عالمنا المتمدن عالماً مقدساً كما عرفته العصور الوسطى ، وأندريه جيد يريد أن يقف على ما عليه الإنسان لا ما ينبغي أن يكون ، وينحصر جهد بول فاليري فى محاولة التعبير عما تعجز عنه الفلسفة ، وأما أندريه برتون كبير المدرسة السيريالية فينشد انتصار نوع من الخلق جديد أساسه =

« يعرف كل امرئ أن فى عصرنا نوعين من الأدب : الأدب الغث الذى هو حقاً غير جدير بالقراءة (وهو المقروء غالباً) ، ثم الأدب الجيد الذى لا يقرأ » . ولكن يُعدُّ هذا نفسه تقدماً : ففى نهاية عزلة الأدب عن كبرياء ، وفى قمة سلبيته باحتقاره لكل نفوذ ، كانت مرحلة هدم الأدب لنفسه بنفسه أولاً فى هذا التعبير المريع الذى يتردد فى استخفاف : « ليس هذا سوى أدب 11 » ؛ ثم فى هذه الظاهرة الأدبية التى يسميها نفس « بولان » : الإرهاب ^(١) . وقد تولد هذا الإرهاب فى نفس الوقت الذى نشأت فيه فكرة المجانية الطفيلية والفكرة المضادة لها ، وسار فى طريقه طوال القرن التاسع عشر ، يعقد آلاف الصلوات غير المؤسسة على العقل . ثم انفجر أخيراً قبيل الحرب الأولى . والإرهاب - أو بالأحرى - العقدة الإرهابية عقدة ثعبانية . ويمكن أن نتبين فيها الأمور الآتية : أولاً : اشمئزاً جده عميق من العلامة ، بمقدار ما تفضى إليه من تفضيل الشيء المدلول عليه على الكلمة الدالة ^(٢) على أية حالة ، ومن تفضيل العمل على الكلام ، من تفضيل الكلمة المقصود بها شيء من الأشياء على الكلمة المقصود بها معنى من المعانى ، مما يؤدى فى الحقيقة إلى تفضيل

= العجائب والجريمة . . . حتى غدا رجال الأدب مثل الفتيات أسيرات أهوائهن . . . ولا يتسع المجال للشرح أكثر من ذلك . انظر المرجع السابق .

(١) انظر المرجع السابق .

(٢) سبق أن شرح المؤلف فى الفصل الأول أن النثر فى جوهزه علامات تدل على مدلولها من الأشياء وتشف عنه ، أما لغة الشعر فكثيفة .

الشعر على النثر ، والأفكار الذاتية المضطربة على الأفكار المنظمة . ثانياً :
نتبين فيها كذلك جهداً لجعل الأدب تعبيراً عن الحياة بين التعبيرات
الأخرى ، بدلاً من التضحية بالحياة فى سبيل الأدب . ثالثاً : فى تلك
الحركة أيضاً أزمة من أزمات الضمير الخلقية عند الكاتب ، أى الكارثة
الآليمة لانتشار التطفل فى الأدب . وهكذا - دون أن ينظر الأدب لحظة
فى أمر فقدده استقلاله الصورى - تحول إلى رفض لما هو عليه من تمسك
بالشكل ، وأخذ فى التساؤل عن مضمون جوهره . ونحن اليوم فى حدود
ما وراء الحركة الإرهابية ، ونستطيع أن نستعين بتجربتها وبما سبق من
تحليلات ، كى نحدد الصفات الجوهرية للأدب المتحرر غير المجرد .

قد قلنا إن الكاتب كان يتجه مبدئياً إلى الناس ^(١) كافة ، ولكننا
لحظنا بعد ذلك ^(٢) على الفور أنه لم يكن يقرأ له إلا بعضهم . ومن
الفرق بين الجمهور المثالى والجمهور الواقعى تولدت فكرة العالمية المجردة ،
أى أن المؤلف يتطلب التكرار الدائم فى مستقبل غير محدد لهذه الحفنة من
القراء التى يتصرف فى حاضرها . فالمجد الأدبى يشبه على الأخص
« العود الأبدى » ^(٣) عند نيتشه . فهو صراع ضد التاريخ . فهنا وهناك

(١) هذا هو موضوع الفصل الثانى من هذا الكتاب .

(٢) ارجع إلى أوائل هذا الفصل .

(٣) العود الأبدى Le Retour Eternel فى أصله يرجع إلى الإغريق ، وربما كان له
أصل عند الكلدانيين ، وهو نظرية بمقتضاها بعد آلاف كثيرة من السنين تبدأ جميع =

نرى الالتجاء إلى لا نهائية الزمان يحاول أن يكون تعويضاً عن الإخفاق في الزمان (رجوع الإنسان السرى إلى اللامتناهى لدى المؤلفين في القرن السابع عشر ، وامتداد ندوة الكتاب وجمهور المتخصصين في القرن التاسع عشر امتداداً لانهائياً) ، ولكن من البدهى أن الإطلاق في المستقبل لهذا الجمهور الواقعى الحالى له أثره في حرمان العدد الأكبر من الناس حرماناً مؤبداً على الأقل في تمثيل الكاتب لهم ، هذا إلى أن تخيل قراء لا يتناهون من سيولدون فيما بعد معناه استدامة الجمهور الحالى بجمهور مكون من أفراد في حالة الإمكانية لا يتجاوزونها . ولهذا كله كانت العالمية التى يهدف إليها المجد الأدبى عالمية جزئية ومجردة . وبما أن اختيار الكاتب لجمهوره يحتم عليه - إلى حد ما - اختيار الموضوع ، فإن ذلك الأدب - الذى كان المجد غايته التى يهدف إليها ، ومنه كان يستمد الفكرة المسيطرة عليه المنظمة لقوامه - يجب أن يظل تجريدياً هو أيضاً .

ولكن على النقيض من ذلك يجب أن نفهم من العالمية المحددة مجموع الأحياء من الناس فى مجتمع معين . ولو كان جمهور الكاتب

= الأشياء من جديد شبيهة بما كانت قبل هذه الآلاف من السنين . وهذا البدء يكون فى عام يسمونه : السنة العظمى . ولكن هذه النظرية أصبح لها معنى جديد فى فلسفة نيتشه الذى أكسبها مغزى خلقياً . وعنده أن كل لحظة من لحظات الحياة ليست ظاهرة عارضة تمر ، ولكنها تكتسب قيمة أبدية ، مادامت قد حدثت فيجب أن تعود ، كما كانت ، عدداً من المرات لا يتناهى .

يمكن أن يمتد حتى يشمل كل هذا المجموع ، فلن ينتج من هذا أنه يجب عليه - ضرورة - تحديد ما تلاقيه كتبه من صدى فى الوقت الحاضر : ولكنه ، بدلاً من أن يحلم بالمجد فى أندية المستقبل المجردة - وهو حلم مستحيل أجوف فى إطلاقه - يفكر ، على العكس من ذلك ، فى مدة مخصوصة محدودة يعينها هو بنفسه لاختيار موضوعاته ، فلا تفصل بذلك ما بينه وبين التاريخ ، بل إنها تبين عن موقفه المحدد فى عصره ومجتمعه . وفى الحق كل مشروع إنسانى يمتد إلى جزء من المستقبل بحسب ما يتضح من مبادئها . فحين أسرع فى زرع الأرض أضع بذلك أمامى سنة كاملة من الانتظار ؛ فإذا أردت أن أتزوج فمشروعى يضع بين يدى فجأة أمر حياتى كلها . وإذا انطلقت فى شئون السياسة فقد رهنت بها مستقبلاً يمتد إلى ما بعد موتى . وهكذا شأن الكتابة . ومنذ اليوم ، وتحت ستار عذاب الانتظار فى تمنى الخلود المتوج ، يكتشف المرء مطالب أكثر تواضعاً وأكثر تحديداً : فصمت ^(١) البحر كانت الغاية منه أن يفضى بالفرنسيين إلى رفض التعاون مع العدو الذى كان يغريهم بمعاونته . فلم يكن لتفوقه - ولا للجمهور الخاضع لذلك النفوذ - أن يمتد إلى ما وراء عهد الاحتلال . وستظل كتب « ريتشارد رايت » ^(٢) حية ما دامت مسألة السود قائمة فى الولايات المتحدة . فليس قصيدنا ،

(١) انظر ص ١٢٩ - ١٣١ من هذا الكتاب .

(٢) انظر ص ١٣٨ - ١٤٢ من هذا الكتاب .

إذن ، مطالبة الكاتب بالتخلي عن بقاء ذكره بعد موته ، بل الأمر على النقيض من ذلك ، إذ أن هذا البقاء هو الفصيل فى الأمر . فطالما كان يعمل فسيبقى بعد الموت . وبعد ذلك يظفر بمكانة الشرف أو بالتقاعد . أما اليوم - فلكى يتخلص من التاريخ - فإنه يبدأ الحصول على مكانة الشرف غداة وفاته ، وأحياناً إبان حياته .

وهكذا يكون الجمهور الخاص بمثابة استفهام أنثوى فسيح ، إذ هو انتظار مجتمع بأكمله ، على الكاتب أن يجتذبه إليه مستجيباً إلى جميع رغباته . ولكن فى سبيل ذلك يجب أن يكون هذا الجمهور حرّاً فيما يطلب ، وأن يكون الكاتب حرّاً فى إجابته . ومعنى هذا أنه يجب ألا تطغى مطلقاً مطالب فئة أو طبقة على مطالب غيرها من الفئات والطبقات ، وإلا وقعنا فى التجريد . وبعبارة أوجز : لا يمكن أن تتم للأدب الفعال طبيعته الكاملة إلا فى مجتمع خال من الطبقات . ففى هذا المجتمع وحده يستطيع الكاتب أن يدرك أنه لا يوجد فرق ما بين موضوعه وجمهوره ، لأن موضوع الأدب كان دائماً هو الإنسان فى العالم . ولكن الجمهور الإمكانى ظل دائماً مثل بحر مظلم حول الشاطئ الصغير المضى من الجمهور الواقعى ، لذلك كان الكاتب هدفاً لحظر خلط مصالح الإنسان ومهام شئونه بمصالح ومهام فئة ذات حظ أوفر . ولو اتحد جمهور الكاتب مع الجنس العالمى المعين لكان على الكاتب أن يكتب حقاً عن جميع أفراد هذا المجتمع الإنسانى ، لا عن الإنسان المجرد لجميع العصور .

ومن أجل قارئ غير محدد بتاريخ ، بل عن كل إنسان فى عصر الكاتب
ومن أجل قراء من معاصريه . وبهذا يُقضى على التناقض الأدبى بين
الذاتية الغنائية والموضوعية المقصورة على المشاهدة ؛ لأن الكاتب يخوض
نفس المغامرة التى يخوضها قراؤه ، وموقفه موقفهم فى مجتمع لا انقسام
فيه . فهو يتحدث عن نفسه حين يتحدث عنهم ، ويتحدث عنهم حين
يتحدث عن نفسه . ولن تدفعه كبرياء أرسقراطية من أى نوع على أن
يأبى اتخاذ موقف مما يجرى فى مجتمعه ، ولهذا لن يستهويه التحليق فوق
عصره ليشهد بما هو عليه أمام الأبدية ؛ ولكن موقفه ، والحالة هذه ،
موقف عالمى ، ولهذا كان سيعبر فيه عن آمال الناس جميعاً وعن مثار
غضبهم . ومن هنا يكون أدبه تعبيراً عن جوانب نفسه كلها ، أى لن
يكون فى تعبيره بمثابة مخلوق ميتافيزيقى على شاكلة كاتب العصور
الوسطى ، ولا مثل حيوان سيكولوجى على طريقة الكلاسيكيين من
الفرنسيين ، بل ولا بمثابة وحدة من وحدات المجتمع ، بل يكون بمثابة
مجموع كلى ينبثق من العالم فى صميم الفراغ . ويكون الأدب فى هذه
الحالة إنسانياً حقاً وجديراً بهذا الاسم . ومن البدهى ألا يستطاع العثور
فى مثل هذا المجتمع على شىء ما يُذكر ، ولو من بعيد ، بالفرقة بين
ما هو زمنى وما هو روحى . وقد رأينا حقاً أن هذا التقسيم إلى روحى
وزمنى يتفق ضرورة مع استلاب الإنسان ، ونتيجة لذلك مع استلاب
الأدب . وقد أَرانا ما قمنا به من تحليل أن هذا التقسيم نفسه يتجه دائماً

إلى معارضة سواد الناس فى حرياتهم الممكنة بجمهور من المهنيين ، أو على الأقل بجمهور من الهواة المستنيرين . وسواء زعم الكاتب لنفسه أنه فى خدمة الخير والكمال الإلهى ، أم فى خدمة الجمال أو الحق ، فهو دائماً فى جانب الفئة الظالمة . فهو كلب حراسة أو موضع سخرية ، وله الاختيار بينهما ، وقد اختار « بندا » عصاة السخرية ، واختار مارسيل Marcel^(١) وجار الكلب ؛ وهذا الاختيار من حقهم ، ولكن إذا كان للأدب يوماً أن ينعم بكامل جوهره ، فإن الكاتب سينشره فى العالم بين الناس دون أن تكون له طبقة من الطبقات ، ولا مدرسة ، ولا ناد ، وبدون مغالاة منه فى السمو ، وبدون إسفاف . وسيبدو حينذاك أن مبدأ الأدب الروحى غير قابل للإدراك .

ومن جهة أخرى تعتمد الروحانية على مذهب من المذاهب ، والمذاهب حرية فى دور التكوين ، واضطهاداً عندما يتم تكوينها : وحين يبلغ الكاتب حال الوعى الكامل بنفسه لن يقف موقف الحارس لأى بطل من أبطال الفكر ، ولن يعرف - بعد ذلك - هذه القوة الدافعة التى صرف بها أسلافه أنظارهم عن العالم ليتأملوا فى سماء القيم الثابتة ، ومسيحهم أن عمله ليس فى عبادة ما هو روحانى ، ولكن فى منح الروحانية . ومنح الروحانية ليس له معنى سوى التجديد . وليس هناك ما يتطلب الروحانية والتجديد سوى هذا العالم المتعدد الألوان المحسوس

(١) لم نعرف على وجه الدقة من الذى يريده المؤلف .

بما له من ثقل وكثافة ومناطق عامة ، وبما يغمره من أحداث ، ثم هذا الشر القاهر المقوَّض للعالم دون أن يستطاع أبداً القضاء عليه . ويتناول الكاتب العالم على ما هو عليه وفي أقوى حالات واقعيته أى وهو غُفْلٌ ، متصبب عرقاً ، كريحه الرائحة من محض ما يجرى فى حاضره ، ليقدمه إلى حريات الأفراد على أساس من الحرية . وفى هذا المجتمع الذى لا طبقات فيه يصبح الأدب هو العالم مائلاً أمام نفسه فى حال من الانتظار للقيم بعمل حر ، يتقدم فيه إلى القضاء الحر الصادر عن جميع الناس ، وسيكون الأدب ، إذن ، هو الوعى بالذات وعياً عقلياً أو منطقياً . وبالكتاب يستطيع أعضاء هذا المجتمع فى كل لحظة تبين اتجاهاتهم ، وبه يرون أنفسهم ويرون موقفهم . ولكن ، بما أن الصورة تتحكم فى أنموذجها ، وبما أن مجرد تقديم الصورة هو - بعدُ - طعمة للتغير ، وبما أن العمل الفنى - إذا نُظر إليه فى مجموع مطالبه - ليس مجرد وصف للحاضر ، بل هو حكم على هذا الحاضر باسم المستقبل ، وأخيراً ، بما أن كل كتاب يتضمن دعوة ؛ إذن فتمثيل المجتمع لذاته - على ما وصفنا - هو ، بعدُ ، تجاوزٌ لتلك الذات . فليس العالمُ موضع جدال لمجرد أنه مجال الاستهلاك ، بل لأنه مجال الآمال والآلام ممن يسكنونه . وهكذا يكون الأدب غير التجريدى تركيبياً للسلبية ، بوصف هذه السلبية قوة انتزاع من الواقع ومن المشروع ، وبوصف هذا المشروع صورة إجمالية لنظام مقبل . ويكون الأدب هو العيد . وهو المرأة من .

لهب تحرق كل ما ينعكس فيها ، وهو العمل النبيل ، أى الاختراع الحر والهبّة . ولكن إذا كان على الأدب أن يتمكن من الجمع بين هذين المظهرين المتكاملين ، فلن يكفى منح الكاتب الحرية فى أن يقول كل شىء . ومعنى هذا - فيما عدا القضاء على الطبقات - هو إلغاء كل دكتاتورية ، والتجديد الدائم للحدود الموضوعية ، والقلب الدائم لكل نظام حين ينزع إلى الجمود . وبالاختصار : يكون الأدب فى جوهره هو الذاتية لمجتمع فى ثورة دائمة . وفى هذا المجتمع يتجاوز الأدب التناقض بين القول والعمل . حقاً لن يكون الأدب - فى أية حال من أحواله - مساوياً للعمل : فغير صحيح أن المؤلف يؤثر فى قرائه عملاً ، وإنما يتوجه بدعوته إلى حرياتهم . ومن الضرورى - لكى تحدث أعماله الأدبية أثرها - أن يواجه الجمهورُ التبعة فى الفصل فيها فصلاً غير مشروط . وإنما يكون التأليف الأدبى هو الشرط الجوهري للعمل فى جماعة متحوّلة متجددة بلا انقطاع ، وحاكمة لنفسها بنفسها .

وهكذا يمكن أن يتم للأدب بلوغه حال الوعى الكامل بنفسه فى مجتمع لا طبقات فيه ولا دكتاتورية ولا جمود . وسيدرك الأدب - فى هذه الحالة - أن المبنى والمعنى والجمهور والموضوع أمر واحد ، وأن حرية القول النظرية وحرية العمل متكاملان . ويجب استخدام إحدهما للمطالبة بالأخرى ، وأنه يكشف خير الكشف عن ذاتية الفرد حين يترجم - أعمق ترجمة - مطالب الجماعة . وكذلك شأنه فى الكشف عن ذاتية الجماعة

حين يترجم نفس الترجمة مطالب الفرد . وسيدرك الأدب كذلك أن
وظيفته هي التعبير عما هو عالمي عيني إلى من هم في العالم العيني .
وغايته التوجه في دعوته إلى حرية الناس ليحققوا ويدعموا سلطان الحرية
الإنسانية . ومفهوم طبعاً أننا نقصد هنا نظام « المدينة الفاضلة » . فمن
الممكن إدراك هذا المجتمع ذهنياً ، ولكننا لا نملك أية وسيلة لتحقيقه
عملاً . ولكن هذا الفرض قد يسر لنا أن نستشف - من خلاله - الأحوال
التي تتجلى فيها فكرة الأدب في كماله وصفائه . ولا شك أن هذه
الأحوال غير محققة اليوم . وإنما علينا أن نكتب اليوم . ولكن إذا كانت
قد أدت بنا الدراسة لمنطق الأدب إلى أن نستشف جوهر ما يُكتب من
النثر ، فربما نستطيع الآن محاولة الإجابة عن هذه المسألة العاجلة الباقية
أمامنا : ما موقف الكاتب عام ١٩٤٧ ؟ وما جمهوره ؟ وماذا يستطيع ؟
وما يريد ؟ وما يجب عليه أن يكتبه ؟

تعليقات على الفصل الثالث

[١] يقول « إيتامبل » : « سعداء مَنْ يموتون من الكتاب فى سبيل شىء من الأشياء » (جريدة الكفاح Combat ، ٢٤ من يناير سنة ١٩٤٧) .

[٢] اليوم جمهوره كبير . فقد يحدث أن يطبع مائة ألف نسخة من كل كتاب من كتبه . ومائة ألف نسخة حين تباع معناها أربعمائة ألف قارئ . إذن فهى واحد المائة من سكان فرنسا .

[٣] تعبير دستوفسكى المشهور : « إذا لم يكن الله موجوداً فكل شىء حلال » ، هو الكشف المروع الذى حاولت البرجوازية أن تداريه عن نفسها خلال المائة والخمسين عاماً من حكمها .

[٤] تكاد تكون هذه هى حالة « جول فاليس » ، على الرغم من كرم نفسه الطبيعى الذى ظل فى صراع مع حسرات نفسه .

[٥] لا أجهل أن العمال تفوقوا كثيراً على الطبقة البرجوازية فى دفاعهم عن الديمقراطية ضد لويس نابليون^(١) بوناپرت . وذلك أنهم كانوا يعتقدون أنهم يستطيعون أن يحققوا أثناء هذه الديمقراطية إصلاحات جوهرية .

(١) هو نابليون الثالث الذى انتخب رئيساً للجمهورية الفرنسية عام ١٨٤٨ ، وجعل من نفسه امبراطوراً عام ١٨٥١ ، وانتهى حكمه عام ١٨٧٠ .

[٦] طالما عوتبت أنى غير منصف لفلووير حتى إنى لا أستطيع مقاومة سرورى بذكر النصوص الآتية التى يستطيع كل امرئ أن يراجعها فى رسائل فلووير :

« النزعة الكاثوليكية الحديثة من جهة ، والاشتراكية من جهة أخرى ، جعلتا فرنسا بليدة حمقاء . كل شئ يجرى بين اتجاهين : نفخ الله من روحه فى مريم ، وقصاع العمال » (١٨٦٨) « قد يكون أنجح دواء هو فى إلغاء حق الانتخاب لكل مواطن ، فهو العار للفكر الإنسانى » (٨ من سبتمبر ١٨٧١) .

« أساوى أنا حقاً عشرين ناخباً من ناخبى كرواسيه ^(١) . . . » (١٨٧١) .

« ليس عندى من حقد على ثوار « الكومون » ^(٢) ، ذلك أنى لا أحقد على الكلاب المسعورة » (كرواسيه فى يوم الخميس ، ١٨٧١) .

« أعتقد أن الدهماء أو قطيع الشعب ستظل دائماً أهلاً للبغضاء . ولا قيمة إلا لفئة قليلة من المفكرين يتوارثون فيما بينهم شعلة الفكر » (كرواسيه فى ٨ من سبتمبر ، ١٨٧١) .

(١) Croisset مسكن فلووير ، على السين ، قريباً من روان .

(٢) انظر هامش ص ٢٠٥ .

« أما » الكومون « الذى هو فى دور الحشرجة فهو آخر مظهر للعصور الوسطى » .

« أبغض الديمقراطية (على الأقل على حسب ما يفهم الناس منها فى فرنسا) أى تمجيد الغفران على حساب العدالة ، وجود الحق ، وبعبارة أوجز : معاداة المدنية » .

« ثورة » الكومون « رفعت شأن السفاكين . . . » .

« الشعب قاصر أبداً ، وسيظل دائماً فى آخر مرتبة ، لأنه الشئ المحدود غير المحدود من الدهماء » .

« ما أقل أهمية أن يعرف كثير من الفلاحين القراءة ، فلا يستمعون بعد ذلك إلى رعاتهم من رجال الدين ، ولكن الأهمية القصوى هى أن كثيراً من أمثال « رينان » و « ليتريه »^(١) يستطيعون أن يعيشوا وأن يستمع الناس إليهم . وإنما نجاتنا الآن فى أرستقراطية مشروعة ، وأعنى بذلك حكم أغلبية تقوم على شئ آخر سوى الأرقام » (١٨٧١) .

(١) Emile Littré (١٨٠١-١٨٨١) فيلسوف من أصحاب الفلسفة الوضعية الغالبة على ذلك العصر ، مثل رينان ، ثم هو عالم ، وباحث لغوى ، وصاحب القاموس الشهير .

« أعتقد انا كنا سنصل إلى هذه الحال لو كان يحكم فرنسا
ذو النفوذ من الكتاب ، بدلاً من حكم الدهماء ؟ ولو أنهم شغلوا
بتعليم العلية من الناس بدلاً من الرغبة فى تنوير الطبقات الدنيا
... » (كرواسيه فى يوم الأربعاء ، ٣ من أغسطس ١٨٧٠) .

[٧] فى قصة « الشيطان الأعرج »^(١) « يضى مؤلفها « لوساج » شكل
القصة على ما أفاده من كتاب « الأخلاق » تأليف لافروير^(٢) ، ثم
من حكم روشفوكو^(٣) ، أى يربط بين الأفكار والحكم التى أفادها
بخيطة دقيق يتمثل فى عقدة القصة .

[٨] طريقة القصة المحكية فى رسائل ليست سوى شكل آخر من القصة
التي قد شرحتها . فالرسالة حكاية ذاتية لحادثة . وترجع بنا الرسالة
إلى من كتبها ، فيصير بها ممثلاً وشاهداً شهادة ذاتية . أما الحادثة

(١) Le Diable Boiteux قصة ألفها لوساج ، ظهرت عام ١٧٠٧ ، وفيها أسموديه ،
أو الشيطان ، يلقب « الشيطان الأعرج » ، وكان سجيناً فى قمقم ، فأطلقه دون
كليوفاس زامبولو . ولكى يرد الجميل لمن حرره ، رفع له سقوف المنازل فى مدريد
، ليبره ما يجرى بداخلها . ويهجو الكاتب بهذه المناسبة صورة المجتمع الباريسى
فيما يحكى من مناظر . والخيطة القصصى فيها واه . لأن الشيطان الأعرج يطلعنا
فيها على مغامرات مختلفة . ثم يتيح لمن حرره فى النهاية أن يحظى بوصال الجميلة
« سيرافينا » .

(٢) انظر هامش ص ١٥٥-١٥٦ .

(٣) انظر هامش ص ١٦٠ .

نفسها ، فعلى الرغم من قرب العهد بها ، فقد اجتريها الفكر وشرحها . وتفترض الرسالة دائماً تفاوتاً بين الواقعة (التى ترجع إلى ماض قريب) وحكايتها التى تحققت ، فيما بعد ، فى لحظة من لحظات الفراغ .

[٩] هذا هو عكس الدائرة المقفلة عند السيرباليين الذين يريدون القضاء على الرسم بالرسم . ويراد هنا - عن طريق الأدب - حمل الادب على تقديم أوراق اعتماده .

[١٠] عندما كتب موباسان قصته التى عنوانها « الهورلا » ^(١) - وفيها يتحدث عن الجنون الذى يتهدهده - تغير طابع أسلوبه : ذلك أن شيئاً ما - شيئاً مروعاً - على وشك الحدوث . فالرجل مضطرب كل الاضطراب ، غمرته الأحداث ، ولم يعد قادراً على الفهم ،

(١) Le Horla عنوان مجموعة قصص ألفها جى دى موباسان ، وظهرت عام ١٨٨٧ ر قصة « هورلا » هى أول قصة فى تلك المجموعة . وفيها يقص حكاية رجل استبد به الهوس لأنه دائماً فى حضرة مخلوق عجيب ليس من عالم الناس اسمه « هورلا » ، وهو مخلوق يتخبطه الشيطان من المس . وله طرقه الخاصة فى الفهم والإقناع ، وهى لا تخضع لمنطق الناس . ويروى لنا المؤلف أن الحكاية توقفت فجأة ، لأن القاص اكتمل جنونه . ويرى بعض النقاد أن موباسان يصف حالته قبل أن يصاب بالجنون . وآخرون يرون أنه فيها يصور - على حسب المذهب الطبيعى فى أحدث ما انتهى إليه العلم آنذاك - حال من يصابون بالجنون .

ويريد أن يجتذب القارئ إلى ما هو فيه من رعب . ولكنه منظو على نفسه سلفاً : فليس للجنون والموت والتاريخ قواعد فنية خاصة بها . ولذا لا يتوصل إلى إثارة قرائه .

[١١] أذكر أولاً - من بين هذه الطرق - اللجوء الطريف من الكتاب إلى الأسلوب المسرحي ، مما يجده المرء عند الكتاب ، أمثال جيب (١) ، ولافدان (٢) ، وأبيل (٣) إرمان . . . فتكتب القصة فى حوار ؛ وإيماءات الأشخاص وأعمالهم مدونة بحروف ماثلة وموضوعة بين أقواس . وواضح أن القصد من ذلك هو جعل القارئ معاصراً للحدث ، كما هو شأن المتفرج أثناء تقديم المسرحية . ويتضح من هذه الطريقة سيطرة الفن التمثيلى سيطرة أكيدة على المجتمع المتمدن فى حوالى عام ١٩٠٠ . وهذه الطريقة كذلك وسيلة من وسائل الإفلات من أسطورة الذاتية الأولى . ولكن ما حدث من التخلّى عن هذه الطريقة دون عودة إليها يبين - إلى حد ما - أنها لم تأت بحل

(١) Gyp اسم مستعار لمارى أنطوانيت دى ريكينى دى ميرابو (١٨٥٠-١٩٣٢) كاتبة من كتاب القصص التى تصف شئون الحياة اليومية ، وأحياناً تحمل طابع الهجاء الذى لا يخلو من روح الفكاهة .

(٢) Henri Lavedan (١٨٥٩-١٩٤٠) مؤلف مسرحى ، له ملاء يسخر فيها من العادات والتقاليد ، وأحياناً يضمونها مسائل خلقية واجتماعية .

(٣) Abel Hermant (١٨٦٢-١٩٥٠) من كتاب القصة والنقاد . ويسخر من الحياة الباريسية ، والجامعية . وفى قصصه الأخيرة يعنى بتحليل العواطف تحليلاً دقيقاً .

للمسألة ، أولاً لأن من أمارات الضعف طلب العون من فن آخر قريب ، إذ هو برهان على فقر الوسائل فى الفن الذى يمارسه الكاتب . ثم إن المؤلف لم يمتنع كذلك بهذه الطريقة من التدخل فى وعى شخصياته ، ومن إدخال قارئه معه . غير أنه كان يكشف عن أعماق مكنون هذه الضمائر بما يكتبه بين قوسين أو بحروف مائلة ، فى أسلوب وطرق مطبعية تُستخدم عادة للارشاد فى الإخراج المسرحى . وحقاً لم يكن لهذه المحاولة من غد . وقد كان المؤلفون الذين استخدموها يشعرون شعوراً غامضاً بأنه كان يستطيع التجديد فى القصة بكتابتها فى صيغة الحاضر . ولكنهم لم يكونوا يفهمون - بعد - أن هذا التجديد غير ممكن إذا لم يتخلوا - أولاً - عن طريقة الشرح .

وكانت المحاولة الأكثر جدية هى إدخال حديث النفس الفردى (المنولوج الباطنى) فى فرنسا على طريقة شنتزلر ^(١) (ولا أتحدث عن طريقة « جويس » ^(٢) ذات المبادئ الميتافيزيقية المختلفة تمام

(١) Arthur Schintzler كاتب المانى ولد عام ١٨٦٢ ، يصور فى مسرحياته وقصصه شخصيات ولوعة بملذات الحياة ، لا تعباً بسوى الحاضر ، وهى مجنونة بمباهج الوجود ، قلما يعرفها الحزن ، فيها أثرة وخفة . ويعنى بتحليل حالاتها النفسية .
(٢) James Joyce (١٨٨٢-١٩٤١) كاتب أيرلندى مشهور ، خاصة ، بقصته التى

العلامات ، يجب ألا يستخدم سوى العلامات ؛ وإذا كانت الحقيقة التي يراد تعريفها كلمة ، فيجب تقديمها للقارئ بكلمات أخرى . وكذلك يمكن لومه على أنه نسي أن أغنى جوانب الحياة النفسية في الصمت . ومعلوم مصير النجوى الباطنة ، فمنذ استحالت إلى خطابه ، أى إلى نقل شعري للحياة الباطنة بوصفها صمتاً وبوصفها كلاماً على سواء ، صارت اليوم وسيلة بين الوسائل الأخرى لكاتب القصة . فهو لا يمكن أن يكون صادقاً لإفراطه فى المثالية ، ولا يمكن أن يكون كاملاً لإفراطه فى الواقعية ، فهو تنويع لقواعد ~~الفن ذي النزعة الذاتية~~ . ففيه ~~و~~ صار أدب اليوم على وعى بنفسه . أى أن الأدب تجاوز للقواعد الفنية للنجوى الباطنة من ناحيتين : ناحية الموضوعية وناحية البلاغة . ولكن كان يلزم لذلك أن تتغير الأوضاع التاريخية .

وبدئى أن كاتب القصة اليوم يظل يكتب بصيغة الماضى . ولا يفعل ذلك عن طريق تغيير زمن الفعل ، ولكن بقلب القواعد الفنية للحكاية ، وهى التى يتوصل بها إلى جعل القارئ معاصراً لأحداث القصة .

رقم الإيداع $\frac{٢٠٠٠/١٠٦٨٩}{977-01-6796-7}$ I.S.B.N



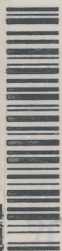
هذا هو العام السابع من عمر «مكتبة الأسرة» .. ومنذ سنوات طوال لم يلتف الناس حول مشروع ثقافى كبير كما التفوا حول هذا المشروع الثقافى الضخم حتى أصبح مشروعهم الخاص، وطالبوا باستمراره طوال العام. واستجيبا لهذا المطلب الجماهيرى العزيز إيماناً منا بأهمية الكتاب؛ وبالكلمة الجادة العميقة التى يحتويها؛ فى إعادة صياغة وتشكيل وجدان الأمة واستعادة دورها الحضارى العظيم عبر السنين.

لقد استطاعت «مكتبة الأسرة» .. أن تعيد الروح إلى الكتاب مصدراً هاماً وخالداً للثقافة فى زمن الإبهارات التكنولوجية المعاصرة .. وها نحن نحتفل ببدء العام السابع من عمر هذه المكتبة التى أصدرت (١٧٠٠) عنواناً فى أكثر من «٣٠ مليون نسخة» تحتضنها الأسرة المصرية فى عيونها وعقولها زاداً وترائلاً لا يئلى من أجل حياة أفضل لهذه الأمة .. ومازلت أحلم بكتاب لكل مواطن ومكتبة فى كل بيت.

سوزان مبارك



Bibliotheca Alexandrina



0542206

٢٠٠٠ قرنة

مكتبة الأسرة
مهرجان القراءة للجميع